

# الشيء

## المشاعر المحدث

بقلم: عبد زكريا الانصاري

<http://archivebeta.com>

والحادثة شيء تهشُّ له النفس وتبشُّ ، ومن ذا الذي لا يحب في حياته الحادثة ؟ إن الحادثة شيء جديد في حياة الناس ، لكن ما هو هذا الشيء الجديد الذي تهشُّ له النفس وتبشُّ كما يقولون ؟ بل ما هو هذا الشيء الذي يحدث في حياة الناس فيحركها عن ركودها ويبعث فيها الهمّة والنشاط ؟ إن الحادثة لا شك ضدّ الرتابة ، ونختار هنا كلمة الرتابة لندلّل بها على السأم والملل ، ذلك أن السأم والملل يحدثان من جرّاء الرتابة ولا أعتقد أن هناك من يحبّ الرتابة في عيشه وحياته ، وإلا فالركود والأسن ثم الموت ، ولذلك فالحادثة هي التي تبعث في النفس النشاط ، وهي التي تدفع بالإنسان إلى البحث عن المزيد من الحادثة لتظلّ حياته أبداً في تجدد ونشاط .

لكن من يقول إن المتنبي شاعر مُحْدِث وهو الذي لَقَّه الموت قبل أكثر من ألف عام ؟ وماذا نسَمِّي اليوم حدائث الشعراء المحدثين ؟ ألم تسمع وتقرأ عنهم الشيء الكثير ؟ إنهم يملأون أسماعنا صخبًا ، وتتردّد أصواتهم هنا وهناك محدثة دويًا هائلًا كدوي الرعد في موسم « السرايات » وموسم السرايات يعرفه الكويتيون ، وهو الموسم الذي يأتي بعد الشتاء وفي أواخر أيام الربيع ، ورعد السرايات غير رعد الشتاء ، فرعد الشتاء منتج مثير ، أما رعد السرايات فجمعجة ولا طحين .

والحدائث في عرف شعراء « السرايات » غيرها في عرف شعراء موسم الشتاء . فموسم الشتاء إذا جاء مكتملاً ، أنتج ربيعاً طيباً جميلاً يملأ الكون سروراً وبهجة ، وإذا فسد موسم الشتاء ولم يأت مكتملاً ، فسد الربيع ، ولم تخضر جنباته وتزدهر ، ولم تنفتح فيه الورود ، أما موسم السرايات فلا ينتج عنه إلا الرياح الهوج ، والخراب والدمار في كثير من الأحيان ، بل الغبار الذي يكساد أن يعمي العيون .

والحدائث عند المتنبي غيرها عند غيره من شعراء هذا العصر الذين يتسمون بالحدائث ، المتنبي يرى الحدائث في الإبداع ، والإبداع هو روح الحياة المتجددة المتطورة ، والحدائث في الشعر كما يفهمها المتنبي هي : — إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً ، حتى جعل الدهر أحد رواياته فقال : —

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مِنْ زَوْاةِ قَلائِدِي      إِذَا قُلْتُ شِعْراً أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِداً  
فَسَارَ بِهِ مَنْ لَا يَسِيرُ مُشْهِراً      وَغَنَى بِهِ مَنْ لَا يُفَنِّي مُقَرِّداً

هذا هو شعر الحدائث كما يفهمه المتنبي ، وهو أن تجعل الدهر راوية لشعرك ، أي يظلّ غناء وموسيقى ما بقي الدهر ، وكلما قلت شعراً اهتزّ الناس له طرباً ، والتصق بالدهر وراح يغنّيه وينشده طرباً ، لأنه يحرك سكونه ، ويشير مشاعره ، ويدفعه دفعا إلى الإنشاد . وإذا أنشد الدهر وغنى اضطربت الحياة وتجددت ، فتخلع حللها على اختلاف أشكالها والوانها وتلبس حللاً أخرى أجَدَّ وأجمل وأعلى وأبهى ، والحياة إن لم تتجدد حللها ، وتغيّر ملابسها ، وتتزيّسا بالأزياء الرائعة الجميلة ملأها الناس ، وهي بلا شك لا تفسر حللها إلا بعدما تتفاعل من داخلها وتهتاج وتطلب المزيد من الجدة والتغير والتطور . ومن هو الدهر أو ما هو الدهر الذي نصوّره بهذه الصورة العجيبة ؟ إنه الدهر الذي تتجدد خلاياه وتنشط وتهتاج وتطلب المزيد من الجدة والتغير والتطور ، وما

خلالها الدهر إلا الناس الذين ينتشرون فيه انتشاراً ، وما شأن الناس ؟ انهم يسرون متناقلين في الأرض ، وأحياناً متثاقبين ، وإذا تعدوا ارتخت أعصابهم وناموا ومددوا أرجلهم وأيديهم ، وأفكارهم وعقولهم راكدة جامدة لا تجري ولا تسير ، فهؤلاء الناس هم الدهر ، وهم الحياة ، وهم الذين يجذّون إن دفعتهم إلى التجديد ، ويميتون إن دفعتهم إلى الموت ، ولهذا تراهم أحياناً هنا ورتوداً هناك ، وأحياناً هنا وفوق الأحياء هناك ، مستويات شتى ، بعضهم لا يرضون بغير القمم ، وبعضهم يقبعون في الحضيض ، وبين هؤلاء وأولئك من يحاول الطلوع إلى القمة ومن يهوي في القعر راضياً قانعاً بفنات العيش وموت الطموح .

المتنبى يقول إنه بشعره المتجدّد الحيّ جعل الدهر راوية من روايته ، ومن ثمّ جعل الناس الذين هم خلايا الدهر تدبّ فيهم الحياة وتدبّ ، وتحركهم وتبعث فيهم النشاط والهمة حتّى راحوا في سيرهم مشرّين بعدما كانوا يتناقلون في سيرهم ويتثاقبون ، بل يكادون ينامون ، بل حتّى بعضهم الذين لا يغفّون من جزاء الكسل والخمول راحوا يغفّون بشعره ، كيف يغفّون ؟ إنهم يغفّون مغرّدين كالبلابل ، والتفريد هو الذي يستحسنه السامع .

هذه حادثة تسير مع الدهر ، والدهر خير راوية للشعر المبدع المخلق ، والشعر المبدع المخلّق هو الشعر الحديث ، حتّى ولو كان قديماً ، إنه شعر قديم يتجدد ويبعث في الناس الهمة والنشاط ، ألم يقل هذا البيت المدوّي ؟ : —

وَمَنْ يَجْعَلِ الضَّرْغَامَ بَازًا لَصَيْدِهِ يُصَيِّرُهُ الضَّرْغَامَ فِيمَا تَصَيَّدَا

هذا البيت تتناقله الاجيال جيلا بعد جيل ، انه بيت من الشعر ، لكنه نداء الحياة المتجدد يغنيه الدهر ، وينشده الناس ، ويشمر عند سماعه المتناقل الكسلان ، ويغني به حتى الذي لا يغني ، يغني به مغرداً جذاً ، والذي يسير مشمراً في سيرة تنشط فيه الحياة ، وتتجدد فيه الحركة ، والذي يغني مغرداً تنفتح خلاياه ويتجدد الدم في عروقه وأعضائه ، وهذه كلها تحرك الحياة ، وتدفعها الى المزيد من الجدة ، والفكر والعقل يتفاعلان والقلب تزداد ضرباته وتتجدد وهكذا : —

وَمَنْ يَجْعَلِ الضَّرْغَامَ بَازًا لَصَيْدِهِ يُصَيِّرُهُ الضَّرْغَامَ فِيمَا تَصَيَّدَا

تسمع هذا البيت فتضطرب لسماعه وتهتزّ إعجاباً ، وعندما يستقرّ معناه في ذهنك وعقلك تضطرب وتهتاج ويغلي الدّم في عروقتك ، هو بيت أبدعه شاعر منذ أكثر من ألف عام ، لكنه بيت منترع من صميم الحياة ، ومن ذا الذي يستطيع أن ينترع

مثل هذه المعاني من صميم الحياة غير الشاعر المجدّد المطلق ؟ بل من ذا الذي يستطيع أن ينتزع هذا المعنى ويأتي به بهذه الحلّة الجميلة الرائعة التي تفتن الناظر وتطرب السامع ، وتحرك العقل والقلب معا وتجعل القارئ يعجب لهذا البيت المتجدد . إنّه يعجب لتجدده وهو يشاهده على شاشة الحياة الحاضرة بالألوان الزاهية ، وبالصورة الواضحة التي رسمها الشاعر بريشته الخالدة . إن الضرغام باز ، فهل حقاً ما نرى ونسمع ؟ إنها مفارقة الحياة ، والحياة مليئة بكلّ عجيبة ، وهو القائل :-

**وَلَا بُدَّ لِلْقَلْبِ مِنْ آلَةٍ      وَرَأْيِي يُصَدِّعُ صَمَّ الصَّافَا**

وهل للقلب من آلة غير العقل ؟ لكن من يقول إنّ كل قلب له عقل ينتقب صم الصفا ، ويفتق الحجر ؟ فهناك عقول لا تحرك حتى التراب ، وهل يجهل بعض الناس مثل هذه الحقيقة ؟ بل هل يجهلها الشاعر نفسه ، وهو القائل : -

**لَقَدْ كُنْتُ أَحْسِبُ قَبْلَ الْخَصِي      أَنَّ الرَّؤُوسَ مَقَرُّ التَّهَى**

**فَلَمَّا نَظَرْتُ إِلَى عَقْلِهِ      رَأَيْتُ النَّهَى كُلَّهَا فِي الْخَصِي**

يعني الشاعر أنه كان يظن أن العقول مقرّها الرؤوس ، وهذا قبل أكثر من ألف عام لكنه عندما رأى عقول بعض الناس ورازها ووزنها وجد العقول كلها في الأجزاء المزالة من بعض هؤلاء الناس ، لأنها لو كانت في رؤوسهم لبعيت ، لكنها عند هؤلاء الناس ليست في رؤوسهم ، ولهذا لما صارت عقولهم في خصامهم زالت بزوالها . ويقول :-

**وَقَدْ ضَلَّ قَوْمٌ بِأَصْنَامِهِمْ      فَمَا بِزَقِّ رِيَّاحٍ فَلَا**

يقول إن الذين ضلّوا بعبادة الأصنام ، كانوا يعتقدون أنها تطرد عنهم الشرور فاحبّوها وآمنوا بها ، أما أولئك الذين يضلّون بخلق يشبه الرِّق المملوء ريحاً فماذا نقول فيهم ؟ والشاعر يكتشف بذلك عجائب الحياة وأسرارها ، بل مفارقاتها ، إذ أن هناك أموراً في هذه الحياة يصدّقها العقل ، وأموراً يشكّ فيها ويحار ، وهناك أمور لا يمكن للعقل معها كان ضعيفاً أن يصدّقها ، أو يصدق بحدوثها بين الناس ، وهذا بلا شك يدلّ على حداثة الشاعر ، فالإنسان هو الإنسان منذ عهد المتنبي ، والعقول هي هي في الرؤوس ، بعضها قوي وبعضها ضعيف ، والعقل القوي لا بد أن ينفع الناس ، والغريب أنّ العقول القويّة لا



تنفع كلّها الناس ، بعضها يضُرُّ الناس ويؤدي بهم إلى الهلاك ، فالمقتل الذي اتَّخذ من الأسد بازًا لصيده كالعقل الذي اتَّخذ زقّ الرياح هاديًا له ، قد يقول قائل إن هذه عقول ضعيفة لكن ما بالك بالمعقول التي فكرت وامعنت بالتفكير طويلاً ثم راحت تهدّد مصير الناس بالدمار والهلاك ، قد تقول إنها عقول قوية ، لكن هل المعقول القوية كلّها مخلصة ؟ وهل المعقول القويّة كلّها نافذة صائبة ؟ واغرب من ذلك عقول ترى النفي والضلال طريقها فتتشبث بالنفي والضلال وتسير حتّى الهاوية ، وقد تقول إنه غرور المعقول القوية ، فأقول سمّه ما شئت ، فالشاعر المتنبي الذي نحن بصده ، هكذا يرسم ملامح الحياة ، وهكذا يصور الناس بريشته ، وهكذا يصف الدهر ، وهكذا يجدد ويبدع ، فأين منه الشعراء المحدثون الذين ملأوا حياتنا ضجيجًا وصخبًا فلم تتحرّك ، ولم يحرك شعرهم الحديث شعرة من شعر رؤوسنا ، وإذا قلت لأنها خاوية ، قلت لك وماذا أحدث شعراؤنا المحدثون غير الهزيمة في نفوسنا وغير تشويه حقيقة الشعر ؟

إنك تقلب صفحات ديوان شاعرنا المتنبي فترى المشاهد التي يصفها قبل أكثر من ألف عام ، تراها اليوم تتحرّك أمامك ، وبالألوان الزاهية ، فأين صور شعرائنا المحدثين ؟ على أننا نستثنى بعض البعض منهم ، لماذا ؟ لأنهم يتأخون في شعرهم الحديث عن أصالة عربية راسخة في نفوسهم وفي وجدانهم ، ولهذا لم يخرجوا من أصالة الشعر وانغافه وموسيقاه النابعة من صميم الحياة العربية .

يطلع عليك طالع من الذين يزاملون ، أو يزاولون الكتابة اليومية ، مريمك بما ليس غيك ، ويحاول التّيل منك ، لأنك كتبت عن المتنبي ولم تكتب عن « كارتر » مثلاً ، والمتنبي مات وأصبح هباءً في هباء ، ثم يردف قائلاً : ألم يقل لنا « كيسنجر » أنّ من مات مات ؟ والمتنبي مات ومات ، و « كارتر » و « كيسنجر » حيّان لم يموتا . هذا منطق ، لكنه منطق الذين يستون أبصارهم وآذانهم وأفواههم عن معاني الحياة ، ومن يدري قد يفوت هذان الحيّان الألبانان قبل نشر هذا المقال ويموتان ، ويبقى المتنبي معاني متحرّكة منشّطة للمعقول والقلوب معاً ، وهو القائل :-

أَرَى كُلَّنَا يَبْغِي الْحَيَاةَ لِنَفْسِهِ      حَرِيصًا عَلَيْهَا مُسْتَهَامًا بِهَا صَبًا  
فَحَبَّ الْجَبَانِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ التَّقَى      وَحَبَّ الشَّجَاعِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ الْحَرَبَا  
وَيَخْتَلَفُ الرَّزْقَانِ وَالْفِعْلُ وَاحِدٌ      إِلَى أَنْ يَرَى إِحْسَانُ هَذَا إِذَا ذُنِبَا

وهذه معاني تتشج بالجدّة ، إنها معاني فانت مذهب ( كيسنجر ) لكنها لم تبت وإنما هي حياة خالدة ، وهل يستطيع منطق العمر الذي نعيش فيه أن يقلبها ويحرّمها عن معانيها ؟ إنك تحب الحياة فتهرب من مجابقتها ، الست جباناً في هذه الحال ؟ وتحب الحياة فتندفع في غمارها ، الست شجاعاً في هذه الحال أيضاً ؟ إذن فالتأس نوعان ، جبان وشجاع ، كلاهما يحب الحياة ، فالشجاع يندفع في شجاعته حباً للحياة وحفاظاً عليها وتشبّثاً بها ، وكذلك يفعل الجبان ، إنه يهرب من مجابهة الحياة حباً بالحياة ، وحفاظاً عليها وتشبّثاً بها ، اليس في ذلك معنى رفيع من معاني الحياة ؟ وهلاّ تحسّ بروعة التصوير وجمال الصورة ، وسق المعنى وصدقته ؟ ذلك هو المتنبي ، فأين منه هذاء « كيسنجر » القرن العشرين — الذي فات مات — ، فما كلّ من فات مات ، لكن كما يقول المتنبي :-

وَدَهَرَ نَاسُهُ نَاسَ صِفَارٍ      وَإِنْ كَانَتْ لَهُمْ جُثٌّ ضَخَامُ  
أَرَانَبُ غَيْرِ أَنَّهُمْ مُلُوكُ      مُفْتَحَةٌ عَيْنُونُهُمْ نِيَامُ

إنه يصف أهل زمانه ، فهل اختلف الزمان بين « كيسنجر وكارتر » والمتنبي ؟ وهل المشاهد بما ترمز إليه اليوم غيرها في عهد المتنبي ؟ وهل يعيد التاريخ نفسه ؟ لا هذا ولا ذاك ، لكن الطبيعة البشرية واحدة ، والشاعر المبدع المخلّق هو الذي يحوّس على معاني الطبيعة البشرية فينتزعها انتزاعاً ، ويأتي بها انشودة تتردد على فم الزمان — إنه يقول :-

وَلَوْ حِيزَ الْحِفَاطُ بِغَيْرِ عَقْلٍ      تَجَنَّبَ عَنْقَ صَيْقَلِهِ الْحُسَامُ  
وَشَبَّهُ النَّسِيءَ مُنْجَذِبَ إِلَيْهِ      وَأَشْبَهَنَا بِدَنِيَانَا الطِّفَامُ  
وَلَوْ لَمْ يَعْلُ إِلَّا نُوْ مُحَلٍّ      تَعَالَى الْجَبَشُ وَأَنَحَطَّ الْقَتَامُ

وتلك من مفارقات الحياة ، وما أكثر مفارقاتها ، ولو كان الأمر غير ذلك لرايت الدنيا بخير ، ولما سمعت من يقول إن المتنبي فات ومات ، وإن الحداثة هنا عند المحدثين الذين ما فتئوا يبحثون عن طريق الحداثة غير ممسكين بأصولها ، ولا هم مهتدون بهديها ، وللحداثة هدي وأصول ، إنها تجارب الحياة ، وكيف تصل إليها بدون تجارب ، بل بدون تجارب مريرة قاسية ، كتجارب المتنبي في عهده .

هناك كثير من الأمور في هذه الحياة تنزيًا لك بزيّ الصدق ، لكي متى ترى هذا الصدق وتتحقق منه ؟ إنك لن تراه عند الوهلة الأولى ، لكّتك بعد التجارب المريرة يتضح لك زيفه فتعود خائبًا خاسرًا ، فإن كنت ذا عقل راجح وقلب خافق مضيت في تجاربك تزيل الزيف من أمامك ، وتهوي بالصدق الخادع حتى تصل إلى غايتك ومبتغاك .

**وَمَنْ صَحَبَ الدَّيْنَ طَوِيلًا تَقَلَّبَتْ عَلَى عَيْنِهِ حَتَّى يَرَى صِدْقَهَا كُتْبًا**

هذا هو الشعر التقليدي عند المتنبي ، والتقليد كلمة محرّمة عن معناها الأصل الم تسمع بذلك المحاضرة بفتح الضاد أو كسرهما كما شئت ، وكيف خرجت خائبة إلا من نفر لامست أوتارهم فاقشعرت جلودهم وحسبوا المجد الشعري دان لهم ، وما حسبوا انه ادانهم وادان المحاضرة ايضًا ، وبفتح الضاد وكسرهما .

أجل هناك تقليد ومقلّدون ، ولم يخل الشعر من تقليد ومقلّدين ، لكن المشكلة ان تعمّ الكلمة على جميع الشعر والشعراء منذ ما قبل ظهور الإسلام بل منذ ان عبّر الشاعر العربي عن معاناته وحتى يومنا هذا ، بل منذ ان سخر الكلمات شعرًا تغنّى به واشبعه شجواً . تغنّى به وعبر عن سروره وفرحه ، وتغنّى به وعبر عن آلامه واحزانه ، تغنّى به وصلّى في خشوع ، واطرق لهذه الحياة ، وصلّى وخشع لخالق الحياة ، حتى جاءت المحاضرة مشطّبتة منذ ذلك العهد حتى يومنا هذا ، شطّبتة بزهو وخيلاء ، وقبّلها رماه من رماه بما ليس فيه وادّعى ان العرب قدّسوه لأنهم كانوا يقدّسون الحجارة والأصنام ، وما دام الإسلام قد حطّم الحجارة والأصنام فلا بدّ ان نحطّمه ايضًا ، وما البردة إلا تقدير له وإعجاب به .

بهذا المنطق يأتونك ليقنعوك ، وقبل هذا وتلك قال قائل منهم وكتب بالخط العريض « إلغاء الشعر العمودي » كأنه فرمان من فرامين آل عثمان الذين ضيّعوا العرب ومفتّوهم ، ثم ضيّعوا الإسلام وشوّهوه ومع ذلك فما زال شعر المتنبي وغيره من شعراء العربية يفر السبل للذين يبحثون عن الجدة والتجديد في المعاني وفي الحياة نفسها ، ذلك انهم كانوا يجذّدون ويعملون ما وسعهم العمل ، وتأتي اليوم لترى المتقاعسين والكسالى يريدون التجديد لكن بدون جدّ ولا جهد ، ولا قاعدة ولا اصول . فهل يمكنك الحصول على شيء من لا شيء ؟

**فَرِيْنِي اَتَلْ مَا لَا يُنَالُ مِنَ الْعُلَا**

**فَصَعَبَ الْعُلَا فِي الصَّعْبِ وَالسَّهْلُ فِي السَّهْلِ**

## تُرِيدِينَ لِقَاءَ الْمَعَالِي رَخِيصَةً

وَلَا بُدَّ دُونَ الشَّهْرِ مِنْ إِبْرِ النَّحْلِ

الوصول إلى المجد الرَّفيع صعب ، إذن فالوصول إلى الصَّعب صعب ،  
مثل الوصول إلى السَّهل فهو سهل ، والإبداع ليس بالشَّيء السَّهل فالإبداع  
طريقه صعب ، إنه يحتاج إلى النفاذ في الفكر والتجارب المبررة في الحياة ، إنه  
الْعُلا ، فالذي يريد صعب الْعُلا يجده في الصَّعب ، والذي يريد السهل الهين  
يجده في السهل ، أي لا بُدَّ من العمل المتواصل والكفاح للوصول إلى الْعُلا ،  
ولا يمكن الحصول على المعالي بدون شيء ، فالمعالي ليست رخيصة ، والذي  
يريد أن يجني العسل لا بُدَّ له من لسع إِبْر النَّحْلِ ، فلا يمكن أن تصل إلى حلوة  
العسل إلا بعد أن تذوق مرارة لسع النحل .

تلك هي المعالي التي يَصَوِّرُها المتنبي ، فهل يستفيد منها أولئك الذين  
يريدون جني عسل الحداثة ، أو حتَّى جني عسل الشعر والأدب بدون عناء ؟  
ما أحسبهم أو ما أحسب جلَّهم إلا واهمين بما يَصَوِّرُه لهم صاحب الفرمان أو  
المحاضرة أو المتحدث عن الأصنام وعبدتها ، وسيعيشون في هذا الوهم ربحاً من  
الزَّمن ثم يرون الصدق من الكذب عياناً .

إن الحداثة إبداع وتجديد ، وبحث عن الحقيقة ، وليست الحداثة تشويهها  
وعبثاً ، والمحدثون سواء في عصرنا أو العصور التي سبقتنا ، هم أولئك الذين  
يأتون بكلَّ جديد ليس في الشكل ، وإنما في المضمون ، ولعل المتنبي من أكثر  
الشعراء حداثة ، ولهذا ترى شعره يسير على مدى الزَّمان ويردده الناس ،  
ويتأملون به ، ويأتون به دليلاً على ما يعاينونه من مآسي الحياة ومشاكلها  
ومشاققتها .

إذن فهل نحن على خطأ إذا ما قلنا إن المتنبي شاعر محدث وإن كان نسي  
زمان غير زماننا ؟ ما دام شعره تركّذه الألسنة وتطرب لسماحه القلوب ، وما دامت  
معانيه متجددة حتى يومنا هذا ، إنه يقول :

وَمَنْ يَكُ ذَا فَمٍ مُّرٍّ مَرِيضٍ يَحِذُّ مُرّاً بِهِ الْمَاءُ الزَّلَالَا

ويقول : -

وَمَنْ جَهَلَتْ نَفْسُهُ قَدْرَهُ رَأَى غَيْرَهُ مِنْهُ مَا لَا يَرَى

عبد الله زكريا الانصاري

- الكويت -

# الاشارات

شعر: احمد شاري العدواني

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

رَأَوْا وَجْهَ الظَّلَامِ فَاتَّكَرَوْهُ  
وَلَوْلَاهُمْ لَمَّا كَانَ الظَّلَامُ  
وَعَظَاهُمْ بِوَادِي الْمَوْتِ لَيَلُ  
عَلَى أَهْلِ الْقُبُورِ لَهُ خِيَامُ  
فَصَاحُوا ، وَالشَّمْسُ تَقِيبُ عَنْهُمْ  
لَقَدْ ضَلَّ الْمُؤَذِّنُ وَالْإِمَامُ !!

( ١ )

يَا أَنْتِ يَا مَنْ لَا أَسْمِيهَا

مَا هَدَمَ الْجِبَالَ بَابِيهَا

لَوْلَا عُيُوبٌ عَشَّشَتْ فِيهَا

فَأَهْبَلَ الْفُرْصَةَ مَعُولُ الْعَدَمِ

وَجَارَ حَتَّى صَارَتْ الْقِمَمِ

أَلْعُوبَةُ الْهَوَاءِ وَالْمَطَرِ

فَصَرَخْتُ أَيُّنَ الْمَفَرِ ؟

وَرَأَيْتُ الْأَقْدَارَ تَرْثِيهَا !!

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

( ٢ )

يَا أَنْتِ يَا مَنْ لَا أَسْمِيهَا

تَقَاصَرَتْ قَلَائِدُ الْأَسْمَاءِ كُلِّهَا

دُونَ مَعَانِيهَا

أَنَا ؟ وَمَنْ أَنَا ؟

سَجِنُ الْأَجَلِ الْحَدِيدِ

ظَهَرْتُ فِي دَفَائِرِ الْأَمْوَاتِ

قَبْلَ مَوْلِيدِي ...

لَكَنِّي بِاسْمِكَ يَا قَبِيلَةَ الْخُلُودِ  
أَفْتَضُّ أَبْكَارَ الْوُجُودِ  
أَجْمَلُ قَلْبَ الْمَوْتِ مَعْبَدِي  
أَقْبُتُ فِي سَكِينَةٍ  
وَكَفَنُ التَّارِيخِ فِي يَدِي  
يَحْمِلُ جُنَّةَ الْعُبُودِيَّةِ  
وَمَوْكِبِي يَخْتَالُ فِي مَنَازِلِ الْفَدْرِ  
بِالسَّيْفِ وَالْحُرِّيَّةِ ...

ARCHIVE

( ٢ )  
<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

يَا أَنْتِ يَا مَنْ لَا أَسْمِيَهَا

أَشْيَاؤُكَ السَّرِيَّةُ  
خَيْبَةُ عَنَاءِ

دَارَتْ عَلَى أَفْلَاجِهَا الْأَرْضِيَّةُ

كَوَاكِبُ السَّمَاءِ

تَحْضُنُ أَبْرَاجَ الْجَمَالِ فِي مَجَالِيهَا

( ٤ )

يَا أَنْتِ يَا مَنْ لَا أَسْمِيهَا ...

أَشْنِيَاؤُكَ السَّرِيَّةَ  
عِطْرَ وَضُوءٍ وَنَفْسٍ  
يَنْسَابُ فِي لَحْمٍ وَدَمٍ  
مَنَارَةُ الْهِبَّةِ  
يَسْكُنُ ظِلُّ اللَّهِ فِي تَجْلِيهَا

( ٥ )

أَشْنِيَاؤُكَ السَّرِيَّةَ  
ARCHIVE  
نَحْنُ كَمَا شَاءَ لَنَا الْهَوَى زَرْعَانَا  
Sakhril.com

أَنَا وَأَنْتِ  
فِي غَابَةِ الصَّمْتِ  
فَأَوْرَقَتْ أَشْجَارُهَا عَلَى مَطَالِعِ الْمَكَانِ وَالزَّمَانِ  
وَأَثْمَرَتْ مَشِيئَةَ الْإِنْسَانِ  
مَلْحَمَةً كَوْنِيَّةً



( ٦ )

أَشْيَاؤُكَ السَّرِيَّةُ

أُسْطُورَةٌ فِي صَدْرِي

بَنَيْتُ مِنْهَا قَمَصِي

حَفَرْتُ فِيهَا قَبْرِي

عَشِقْتُهَا فِي صَحْوَتِي وَسُكْرِي

كَانَتْ أَيْسَى وَحْدَتِي فِي رَحْطَةِ قَاسِيَةِ كَالصَّخْرِ

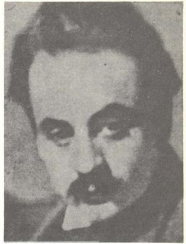
فِي رَحْطَةِ الْعُمُرِ

أَشْيَاؤُكَ السَّرِيَّةُ

لَوْ لَمْ تَكُنْ لِي وَتَرًا

كُنْتُ لَهَا أَغْنِيَّةً !!!





# قضايا عربية في رسائل

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhril.com

بقتلم : يعقوب افرام منصور

كانت وستبقى الرسائل الفكرية والاخوانية والخاصة المتبادلة بين  
المفكرين والادباء والمتفنيين واصحاب المبادئ والاراء السياسية ومحترفي  
السياسة والعاملين في مجالاتها عن كتب او بعد : مصدرا هاما لاستقاء  
المعلومات ، وازافة حقائق جديدة الى المواضيع التي عالجها وتطرقت  
اليها ، تجدي المؤرخين والنقاد ومؤلفي التراجم والسير ، وتكشف عن

ضمانت كاتبها وحقائق مشاعرهم واتجاهاتهم ، والظروف التي واكبت بعض الأحداث ، والاسرار التي احاطت ببعض القضايا والمسائل التي شغلت الناس في اوانها بشكل عام او خاص .

اما نشر تلك الرسائل كاملة او مجزوة ، فثمة رأيان بشأن ذلك . فبعضهم يذهب الى ان تلك الرسائل ينبغي ان تثبت طي الكتان ، وبعضهم يعتقد النقيض . وانا اميل الى الفريق الثاني ، ليقيني ان هذه الرسائل — ونظيرها اليوميات — معين ثمر للحقائق والوثائق والدوافع والظروف والاسرار اللازمة لاستكمال البحوث ، وذلك لان الرسائل في الغالب تتسم بالعموية وبانطلاق نفوس اصحابها على مسجيتها اثناء انشائها ، ولاعتقاد اصحابها السائد ان محتويات رسائلهم ستظل مستورة ، ولن تصلها الايدي الفضولية ، وتفضيها الانامل التواقة الى اكتناه الغوامض واستجلاء الدخائل ، ولاعتقادي بان الحقيقة والحقائق المنشودة اسمى من كل الاعتبارات الاخرى التي بها يبرر الفريق الاول اعتقاده بوجود عدم هتك الحجب عن محتوى الرسائل مهما كانت . فكم من اوهام واخطاء وردت في تراجم وسير وتواريخ ، دحضتها رسائل تم الكشف عنها بعد عقود وقرون ، وكم من غوامض والتباسات وردت في مؤلفات مختلفة ، سلطت الرسائل اضواء كاشفة عليها في اعوام لاحقة ، فتوصل الناس الى اليقين بدلا من الريب الذي كان سائدا ، والى القطع بصدد بعض المسائل التي شابها الالتباس ، والى نقض بعض المعلومات والتفاصيل الهامة التي لبست ردها او دهرها على انها حقائق مسلم بها بما فيها من مكن وتزوير وتضليل واوهام واختلاق وانعدام التواتر والشواهد .

تأتي رسائل جبران في عداد الرسائل التي اسلفت ذكرها ، وخصوصا تلك التي بعث بها الى « ماري هاسكل » التي رعته بعطفها وحنانها وارشاداتها وتهذيبها لغته الانكليزية ومعونتها المالية ايام دراسته الفن في باريس ، فقد حفلت باهتماماته الفكرية والادبية ونوازع الفنية ، كما زخرت بمختلف القضايا العربية التي كانت في ضمير جبران ومثار اهتماماته في مهجره السحيق الثاني عن الوطن العربي الذي المت به المحن ، واحدقت به الخطوب والازراء . واذا كان لماري هاسكل الفضل الاول في الحفاظ على هذه الرسائل ، وسرد بعض نقاطها في يومياتها ، وتسطير بعض احاديث جبران اليها في مذكراتها ، والابقاء عليها حتى بعد وفاتها بشكل تام مصون ، رغم ما اشتملت عليه من خصوصيات ومشاعر ذاتية ، فان للمرحوم توفيق صايغ الفضل الثاني في نقل طائفة هامة منها الى العربية ، ونشرها وتحليلها

وتقديم دراسة عنها وعن رسائل ماري الى جبران في كتابه الموسوم  
« اضاء جديدة على جبران » (١)

في مذكرات ماري لعام ١٩١١ ، نطالع رأي جبران في ثورة الين ، التي  
اندلعت في مطلع العام المذكور ، القائل ان ذلك الصراع لم يكن مجرد ثورة  
محلية ، بل صداما بين شعب كبير بسيط حافل بالنبل ، وشعب نقيضه ،  
والعرب في وطنهم يعاملون العثمانيين كأعداء شرفاء . واضاف ان رسائل  
الامراء العرب الى شعبهم مذهشة ، كالرسالة التي قرا البارحة ، ومطلعها:  
« سلام على كل من يدرك ان حرية الانسان هي ظل الله على الارض » (٢) .  
ويصعب علي تحديد هوية منشئ هذه الرسالة .

وفي نيسان ذات العام ، يعلن سخطه على العثمانيين وانحطاطهم ،  
لانهم قبضوا على زعماء الثورة الدرزية ، وشنقوا ثلاثة منهم . وفي ايار  
ينادي بوجوب اعتماد السوريين على ذواتهم بدلا من الحكم الجديد في الدولة  
العثمانية بعد اعلان الدستور ، وقال : « اريد هؤلاء القوم المساكين ان  
يدركوا ان الكذبة الجميلة رديئة رداءة الكذبة البشعة . اريد ان يعرفوا  
ان عرش السلطان الجبار مبني على رمل رطب » (٣) واستفهم : لماذا  
يركعون امام صنم ما دام ثمة فضاء لا حد له ، بوسمهم ان يحدثوا فيه  
ابصارهم ؟

وفراسة جبران وبعد نظره المصيب ، وصدق تنبؤاته خصال تتجلى  
في عدة مواضع من مذكرات ماري ورسائل جبران اليها ، كما سيرد في بعض  
الفقرات المقبلة ها هنا . من ذلك انه في نيسان ١٩١٣ ، كتب الى ماري  
قائلا : « لقد كانت سوريا خلال الاسابيع القليلة المنصرمة قلقة جدا (٣) ...  
اني اشعر انه في غضون سنة (٤) سيحدث شيء من شأنه ان يغير مصر  
تلك البلاد التعيسة ... ليت لي حياتين كي اهب سوريا احداها ، واترك  
الاخرى تدرك احلامي الغريبة » . وفي خطاب مؤرخ في ٢٧ ايار ١٩١٣ ،  
كتب الى ماري قائلا ان السوريين سيظفرون بالحكم الذاتي في النهاية ، اما  
اذا شاعت الدولة العثمانية ان تلعب اللعبة القديمة ، فلن يبقى امام  
السوريين غير شيء واحد سيعملونه ، وهو يعني الثورة ، وهذا ما وقع  
فعلا . ففي العاشر من حزيران ذات العام ، كتب لها ان السوريين قد قرروا  
عقد مؤتمر في باريس للتداول بشأن قضية الحكم الذاتي في سوريا ، وان  
الحكومة الفرنسية شجعت المؤتمر الذي قد يفضي الى خير سوريا نسي  
المستقبل ، وان لجنة من السوريين في امريكا قد طلبت اليه والى دياب  
— ناشر كتابه « الاجنحة المتكسرة » ان يمثلهم في المؤتمر . واعرب جبران

عن حسن الفكرة ، لكنه أفسح أنه بعد بحثه الامر مع اولئك القوم الطيبين ، الفاهم لا يتفقون معه على أية نقطة ، فقال : « كانوا سيدفعون نفقتي ، فكتبت سأعرض افكارهم — لا افكاري — لكن لما كانت افكارهم وافكاري على هذا الحد من التباين ، فلا يمكنني ان امثلهم دون ان اكون جباناً وخالياً من الاخلاص » (٥)

أما « التباين » ، فمفكرة ماري لذات الشهر تكشف ان رأي السوريين رفع الامر الى الدول الاوربية ، والسعي الى الحكم الذاتي بالسبل الدبلوماسية ، اما جبران فاعتقد انهم لن يجنوا شيئاً بذلك السبيل ، بل عليهم رفع الامر الى الشعوب الاوربية ( لا دولها او حكوماتها ) ، كما نادى تماماً في محاضرة القاها عام ١٩١١ في النادي السوري ، انهم على ضلال في التفاتهم الى أية حكومة في أي بلد لتحل مشاكلهم ، لان « على السوري ان يكون هو نفسه رجلاً ، قبل ان يكون في وسعه ان يصير ذا شأن في أي مجتمع » ، كما رام الثورة لان القوة العسكرية لدى العرب وافية ولا تحتاج الا التنظيم . وحتى اخفاق الثورة كان في اعتقاده سيؤدي الى احراز الحكم الذاتي . اما فلاحها ، فكان باعتقاده سيؤدي الى تحرير سوريا والبلاد العربية . وأسا ما توقع ان يحل بهم هو ان يوضعوا تحت حماية انكلترا وفرنسا (٦) . وهذا ما وقع فعلاً ، لان الثورة العربية اعتمدت على الحكومات الاوربية وليس على شعوبها كما نادى جبران .

وغب اعتقاد مؤتمر باريس بدون حضور جبران ، كتب جبران لماري في العاشر من تموز ١٩١٣ ، قائلاً : « اعتقد ان مؤتمر باريس كان فاشلاً . ان رجال الوطنية اولئك شديداً التعقل والترصن . انهم يتكلمون كشعراء ويتصرفون كرجال احلام . والنتيجة هي قصيدة — حلم . لقد عزمت على ان اكون وحيداً . اني لا استطيع ان اتفق مع أي احد على أي شيء ، الا اذا رجعت عن تسعة اعشار افكاري » (٧) . وهذا العيب الذي شخصه جبران قبل خمسة وستين عاماً ، ما برح ماثلاً الى يومنا هذا — مع الاسف المرير — وهو الذي ادى الى وقوع الكوارث والمصائب والتخلف خلال نصف القرن الاخير . واضاف جبران في ذات الرسالة ان الصبر كان ولا يزال لعنة الاتوام الشرقية . انها تقاوم الهوى ، وتعتقد انها اذ تقاوم الهوى فانها تغلب على ذاتها . وهي فعلاً تغلب على ذاتها لا على الآخرين ! « الهوى ، يا ماري ، هو الشيء الوحيد الذي يخلق الامة . بدونه لا يمكن ان يوجد أي شكل من العدالة . ان الشيء الوحيد الذي يريده السوريون هو العدالة بحد ذاتها فحسب ، لكنهم لن يخطوا بها بدون ذلك العنصر المتوقد في الحياة — الهوى » (٨) . لله در جبران ! كانه يتكلم عن حالنا هذه الايام . ما اصدق

نظرتة الفاحصة الى علتنا وواتعنا !

وفي خطاب مؤرخ في ٣٠ آب ١٩١٤ ، يفصح جبران ان حلما من احلامه وواحد من الاشياء التي يريد ان يعمل لها ، هو اقامة ابراطورية عربية ، ويتوقع ان يكرس لهذا الحلم يوما يضع سنوات على الاقل (٩) . وفي تموز ١٩١٦ ينبيء جبران ماري ان المؤتمرين العرب في باريس ، الذين وقعوا العريضة هناك ، قد سقطوا جميعا في ايدي الحكومة العثمانية ، لان القنصل الامريكي في سوريا ، الذي ربما كان الماني الميول ، سلم العثمانيين تلك العريضة ، ففتكوا بموقعيها ، وقال : « اذا قايت انكلترا باعدام الثوار في ايرلنده ، فلماذا لا تفعل تركيا الشيء نفسه ؟ » (١٠) .

وتنادى السوريون واللبنانيون في امريكا الى تأليف لجنة هدفها تقديم الغوث والاعانة الى الذين فتكت بهم المجاعة ابان الحرب ، فاختارت اللجنة جبران امينا للسر ، وامين الريحاني عضوا ، ويسهب جبران في عدة رسائل الى ماري حول هذا الموضوع . ويذكر ان كثيرين من الاطباء والمحامين الامريكيين قد ساعدوا اللجنة ، وان بعض رجال السياسة راموا قلب القضية الى مسألة سياسية ، لكنه ارتأى خطأ هذا الاتجاه : لان السوريين واللبنانيين في امريكا اجانب ، ولا يرومون جعل هذه المسألة التي تشغلهم مسألة سياسية امريكية داخلية (١١) . وفي رسالته المؤرخة ١١ حزيران ١٩١٦ يقول لها عن مهمة اللجنة انها مسؤولية عظيمة ، مادية وعقلية على السواء ، لكن عليه الاضطلاع بها حتى نهايتها الاخيرة مهما بلغت عظمتها : « ان الفواجع العظيمة توسع القلب ، وتخلق في المرء رغبة في ان يخدم وان يتجرد عن الانانية . ان الفرصة لم تتح لي قط لان اخدم شعبي في اعمال من هذا النوع . انا سعيد لان بوسعي ان اخدم قليلا ، واشعر ان الله سياخذ بيدي » .

وفي ٢٩ حزيران ١٩١٦ ، يحدثها في خطاب عن الثورة العربية ، قائلا انها امر مدعش ، ولا يعرف احد خارج البلاد العربية الى اي حد قد افلحت ، واي شوط ستصل ، لكن حصول الحركة امر عظيم ، قد حلم به وعمل لاجله خلال السنوات العشر الاخيرة (١٢) . وفي رسالة سالفة مؤرخة في ١١ حزيران من نفس العام ، قال : « ينبغي على غرور انكلترا القومي ان يموت قبل ان تتمكن من عمل شيء عظيم فعلا في هذه الحرب » ، وقد ساق جبران هذا الكلام تعليقا على موت اللورد « كشنر » اذ نعت موته بكونه اشبه بكفافة عظيمة للقضية العربية ، قائلا : « لكن يبدو ان الشعب الانكليزي يحتاج الى وقت طويل جدا لكي يفهم روح الاشياء ، واخشى انه لن ينظر

الى وفاته على انها هبته الختامية للقضية ... ان الجماعة الوحيدة في انكلترا التي فهمت اي شيء بشكل كبير هي جماعة الشعراء : وهؤلاء لم يعطوا قط مجالا لان يخدموا وطنهم كما يخدم شعراء الاقطار الاخرى اوطانهم . على انكلترا ان تموت قبل ان تتمكن من الحياة خارج المحارة » ( ١٢ ) .

والموضوع الهام الذي صانته لنا الرسائل ، وكذلك مذكرات ماري ، يتعلق بقضية فلسطين والحركة الصهيونية ، اذ قال لماري في بوسطن يوم ٢٧ تموز ١٩١٧ : « ان المشكلة مشكلة حقيقية لنا في سوريا — نظرا للحركة الصهيونية ، وامكانية قيام دولتين في ذلك البلد الصغير ، جنوبية وشمالية — ومشكلة في العالم » ( ١٣ ) . ومن الكلام السالف الذكر ، يتجلى بعد نظر جبران الى الامور السياسية الناتية عن طبيعته الشاعرية ، واهتماماته الفنية ، وهذا ينم عن امتلاكه حاسة استشفاف رهيبة وحسن تحليل ومنطق صائب ، حتى انه بعد انصرام عام وشهر أعرب عن بعض مخاوفه ، اذ قال لماري : « ارجو الا يعطى اليهود فلسطين ... كان السوريون في فلسطين يتضورون جوعا . فانقض اليهود الاثرياء من انكلترا وفرنسا ، وشرعوا يشتررون اراضي القوم المتضورين جوعا . وكانوا يحصلون على اراض ثمنها اربعمائة الف بمتدار خمسينة ... وهكذا فان لجنتنا تدخلت وجعلت انكلترا تضع حدا لذلك ... انا اعتقد ان اليهودية ستزول على وجه البسيطة ، فسيترك اليهود انه اذا شاعوا ان يقتل بهم الاخرون ، فعليهم ان ينشققوا وينفردوا بين الشعوب الاخرى ، ويبطلوا شعبا له خصائص فارقة » ( ١٣ ) .

ماسلف ، يبدو ان « اللجنة » كانت تعمل للحد من المد الصهيوني بقصد اقتناء الاراضي العربية من قبل النازحين اليهود من مختلف ارجاء العالم ، وكان عمل اللجنة ذاك اكثر مما فعل السياسة العرب آنذاك ، وبما فعل الولاة العثمانيون . كما يتضح ان موضوع « الذوبان اليهودي » في المجتمعات — الذي عمل الصهاينة وما عتقوا يعملون على الحيلولة دونه — كان امرا فطن اليه جبران قبل عداه ممن كان عليهم ان يدركوه ويسعوا لاجله بحكم مناصبهم ومراكزهم ومكانتهم .

وخلال اجتماعه بماري في عطلة عيد الميلاد عام ١٩١٧ ، اعرب لها عن قلقه بشأن لبنان ، قائلا : « اشعر انه سيضحي به في سبيل رفاهية الدول الكبرى . هذا هو القلق الذي يعطيني صداعا روحيا طويلا الوقت » ( ١٤ ) . ويذكر لها الوفيات التي وقعت في سوريا بفعل المجاعة ، وعظما بانها احدى نتائج « هفوة الدردنيل — هفوة انكلترا » ، ذلك ان

انكلترا اصرت على معركة الدردنيل اولا ، ورفضت رأي فرنسا الاصوب  
القائل باحتلال فلسطين اولا ، الذي كان سيؤدي الى تيسير احراز النصر ،  
وحقق دماء كثيرة ، واستطرد : « انها انكلترا على الدوام التي ابقتنا  
عبيدا » (١٥) .

ما انفك القلق بشأن سوريا مساورا جبران حتى عام ١٩١٩ ، ففي  
رسائله في اواخر شباط ، قال : « يبدو ان ثمة اختلافا ما بين الدول في  
اوربا فيما يتعلق بالشرق الادنى — وبشكل خاص فيما يتعلق بسوريا . لكن  
مهما كان الاتفاق الذي ستصل اليه الدول ، فان على السوريين انفسهم ان  
يبنوا مستقبل سوريا او يهدموه . ان مصير الاقوام الصغيرة يكن في داخلها  
هي » (١٦) . وفي تموز من العام ذاته ، يقول لماري في كيبيرج : « ... سوريا  
ضعيفة — والام العليلة ام خاصة جدا . فليس بوسع المرء ان يتركها —  
لمجرد انها عليلة . ان اساس العلة هو انكلترا التي تصر على ان يكون كل  
شيء تحت سلطاتها . كانت قد اجريت الترتيبات بان تكون فلسطين من  
حصة انكلترا ، وما تبقى من سوريا من حصة فرنسا . وتضعنا فرنسا على  
ارجلنا ، ومن بعدها تتركنا ونكون احرارا . غير ان هذا لا يوافق انكلترا .  
فلكي تضمن ان مصر ستكون لها ، رتب مع فرنسا بان تكون لها جميع  
الامتيازات في الاسكندرون وحب وفي سكة الحديد السورية ، ولن تجد أية  
عراقل امامها في سوريا . وثالث بلاد الرافدين وفارس والهند والجزر في  
المحيط الهادي الواقعة جنوبي خط الاستواء ، لكن هذا لم يكن كافيا . انها  
لا تستطيع ان تترك دولة صغيرة واحدة في طريقها ، تعيش كشعب مستقل .  
ماذا تفعل إذا ؟ كانت قد اجرت الاتفاق مع فرنسا — لكن مساندة الاتفاق  
لا تفي بغرضها . لهذا فانها تستخدم فيصلا امير الجزيرة العربية ، ويجيء  
هو ويطالب بدمشق وسوريا ... اي انه لاجل خاطر انكلترا سيقسمونا  
— بدلا من سوريا موحدة — الى سوريا مسيحية (لبنان) وسوريا يحكمها  
العرب — وهذا يعني سوريا تحت فيصل — لان فيصلا تحت انكلترا —  
وفلسطين تحت انكلترا . ذلك لانها هرعت بالطبع لانتهاز الفرصة التي  
اعطتها اياها الحركة الصهيونية . اربعون الف يهودي في فلسطين ، ورجوعا  
١٩٠٠ عام الى الورا ! ثمة اربعة ملايين او خمسة ملايين سوري ، وبينهم  
مجموع اليهود ٩٢ الفا فحسب ! » (١٧) . وفي ذات التاريخ يتطرق الى  
الدبلوماسية البريطانية والى « ويلسون » رئيس الولايات المتحدة آنذاك ،  
قائلا ان ما تحيا انكلترا لاجله هو الامبراطورية البريطانية ، واذا كانت تلك  
الامبراطورية تستحق ان تضحي انكلترا لاجلها بمليون ونصف من خيرة ابنائها  
قاطبة ، فلماذا لا تضحي لاجلها بأربعة او خمسة ملايين من شعب متخلف ؟



وفصل جبران هذه النقطة قائلا ان انكثرا قد فعلت هذا كله بنجاح عظيم وانها تعرف كيف تفعله تمام المعرفة ! لقد وزنت السيد ويلسون في الحال ، وعرفت بالضبط ما هو دواؤه : « ان العالم لم يعرف قسط دبلوماسية كالدبلوماسية البريطانية . لقد كانت الدول الصغيرة سبب هذا الحرب ، وستكون الدول الصغيرة سبب حرب اخرى » . وقد وقعت الحرب الاخرى فعلا وهي المعلومة بالحرب العالمية الثانية .

وعن العدالة الدولية والقوة التي تتحكم بالحق ، وتأثير ذلك على القضية العربية عموما والمسألة السورية خصوصا ، يكتب جبران الى ماري في ٤ تشرين الثاني من عام ١٩١٩ قائلا ان المسألة قد وصلت « حدا . من التعقيد جعلنا نكاد نفقد الامل في الوصول الى اي حل » ، ويضيف انه ليس ثمة شيء اسمه عدالة دولية في العالم ، وانه لا يريد ان يفقد ايمانه في الحكومات لكنه يبدو اكيدا ان مصير الامم الصغيرة ما برح في ايدي الانانية للامم الاقوى . « لقد خلقت الحرب وعيا متزايدا في نفس الانسان ، لكنها لم تخلق حسا اعمق بما هو حق وعدل . فالقوة ما تزال تتحكم بالحق » . وهذه الحقيقة ما عمت البشرية تواجهها بمرارة وحرقة رغم انصرام اكثر من نصف قرن على الحرب الكونية الاولى ، وقيام منظمة الامم المتحدة في اعقاب الحرب الكونية الثانية .

وفي الثاني عشر من نيسان ١٩٢٠ ، يقول لماري بشأن الدور الذي تلعبه انكثرا في السياسة العربية والمصير العربي : « ان بمقدور سوريا ان تدبر امور نفسها ... لا اريد ان يأخذها الانكليز او الفرنسيون لاني ضد الاستعمار ... » (١٨) . ويستطرد ان في عيني فيصل نظرة تسلب قلبه لانها جميلة جدا ، بيد ان محاولته سياسية واستعمارية ، فهي لا تهتم لاتها ليست من اجل حرية سوريا ، ولان الحرية شكل من اشكال الوعي ، وهذا يهيمه ، وعندما تحقق سوريا حريتها ، فانه لن يتدخل في شؤونها بعد ذلك . كانت انكثرا تستخدم فيصلا حينذاك ، وانضم جنودها الى الجنود العرب ، وادركوا دمشق ، لكن جنود الانكليز لم يدخلوا دمشق ، بل تركوا العرب يفعلون ذلك ، كي يقال : هؤلاء القوم فتحوا دمشق ، لذا فهي من حقهم : « فعلت هذا لانها لم ترد ان تتحرر سوريا — لكنها لم ترد ان تلحق بها الكراهية » (١٨) . ومعلوم ان سوريا لم تحرر ، اذ بعد ربح ، ابعث الفرنسيون عنها فيصلا ، واحتلوها ثم حكموها .

هذه جوانب من بعض القضايا العربية التي اهتم بها جبران قبل الحرب الكونية الاولى وبعدها . والتطرق اليها في رسائل جبران الى ماري وفي

احاديثه اليها المدونة بتفصيل ودقة يتضائل بالتدرج بعد عام ١٩٢٠ ، واذا ورد ذكرها في الرسائل او اليوميات ، فهي تؤكد ابعاده عنها نهائيا . ففي ٧ تشرين الثاني ١٩٢٨ كتب اليها قائلاً : « . . . اني مشتاق لوطني وان غزادي يحن الى تلك الوديان والقلل . لكن من الافضل ان البث هنا واشتغل . مانا استطيع ان انتج نتاجا افضل في هذه الغرمة الغربية القديمة مما استطيع في اي مكان آخر » . وفي ٨ تشرين الثاني ١٩٢٩ يكتب اليها قائلاً : « ان مسؤولياتي في الشرق قد انتهت . واؤكد لك يا ماري اني لن آخذ على عاتقي اي شيء من هذا القبيل ، الا اذا كنت واثقا من غدي ثقة مطلقة » (١٩) . لكن ثقته من غده « ثقة مطلقة » كانت نائية عنه ، اذ كان زيت سراجة على وشك النفاد .

ان القارئ اللبيب الحسّن الاطلاع، لا ريب سيدرك بيسر مما أسلفت، بفضل اضاءة الرسائل والمذكرات الكاشفة ، ان نظرة جبران الى القضايا التي عالجها وتطرق اليها كانت نظرة صائبة في الاغلب وموضوعية في الاعم ومجردة من الاحلام والاختيلة رغم كونه شاعرا بالفطرة والريشة والبراع كما سيلبس بجلاء اخلاص جبران نحو امته العربية وبلاده السورية ووطنه لبنان اخلاصا جها متوقدا .

يعقوب أفرام منصور

— بغداد —

ARCHIVE

١ — طبع الدار الشرقية للطباعة والنشر في بيروت ١٩٦٦ <http://>

٢ — ص ١١٥ من المصدر المذكور .

٣ — ص ١١٧ من المصدر .

٤ — بعد عام من تاريخ الرسالة تقريبا وقعت الحرب العالمية الاولى وهو الحدث الذي عبر عنه جبران بحدوث « شيء من شأنه ان يغير . . . الخ »

٥ — ص ١١٨ و ١١٩ من المصدر .

٦ — ص ١١٩ . ١٣ — ص ١٤٦ .

٧ — ص ١٢٠ . ١٤ — ص ١٤٩ .

٨ — ص ١٣٢ . ١٥ — ص ١٤٨ .

٩ — ص ١٣٧ . ١٦ — ص ١٥٢ .

١٠ — ص ١٤١ . ١٧ — ص ١٥٣ .

١١ — ص ١٤١ . ١٨ — ص ١٥٤ .

١٢ — ص ١٤٤ . ١٩ — ص ١٥٦ .





شعر  
عبد السنان محمد

# حجّاج البيّت الأبيض

”وايت هاوس“

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يا سائلا هل من جديد      هل من جديد في الوجود  
يشفي غليل النفس من      هذا التقاعس والجمود  
لا يا اخي هون عليك      فلا جديد كما تريد  
ما جد شيء للعروبة فالعبيد هم العبيد  
ليس التحرر شأنهم      لا بالقريب ولا البعيد  
( وايت هاوس ) حجتهم ودستور السياسات العتيـد

يمشون وفق مخطط بخطى تسير فلا تحيد  
فائساره من ازرق العينين تنقذ او تبيد  
يتبراون ويزعمون بانهم اهل العهد  
هم سادة الدنيا وانجبال الاشواصة الاسود  
وهم الذين ينفذون اوامر العلج الكبود  
يقضون ( بالكم ) التهـار وذاكـم بيت القصـيد  
والليل فوق موائد حمراء تلثم التقود  
وتحاك حولهم الشباك وهم نشاوى او هجود  
فوق الاسرة يكملون بقية الليل السعيد  
وكانما لم يعنهم ما دار بالوطن التـكيد  
الحقد اعماهم واذكى بينهم نار الوقود  
عملت بهم رغباتهم عمل المبادر بالحديد  
هانت نفوسهم الضعيفة فاستكانوا لليهود  
واتوهم حبوا فطاطات المعاطس للسجود  
حتى لقد كادت تشقق عنهم ارض الطريق  
والمسجد الاقصى الحزين يكاد من غيظ يميد  
وتكاد صخرته تكسرفوق ادمغة القـرود  
بعمد اغتصاب الارض والتقتيل والبطش الشـديد

وجلاء اصحاب الخيام وطردهم عبر الحدود  
 ننسأه ويح ابيههم نأله ذا عين الجود  
 نسأ اليهم مهطعين وهم علينا كالاسود  
 ونعأق الخصم اللدود كآنا في يوم عيد  
 وهو الشموخ بانفه متبسم وهو الحقود  
 متلفون لآنا من أرضنا الشيء الزهيد  
 دسنا رجولتنا بارآنا بتفكر بليد  
 كهياكل تمشي كما تمشي البهائم في الوجود

عبد الله سنان محمد

الكويت

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





بقلم: احمد محمد البدوي

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

---

ديوان شعر لعبدہ بدوي منشورات وزارة الاعلام العراقية بغداد ١٩٧٧

---

قضيتان شغلنا عبده بدوي :  
الاولى : الارتقاء بالقصيدة العربية « النحلة » من صورتها البسيطة  
الى آفاق تجعلها تبدو ضائية وذات نصيب من الاكتناز العميق ، في بناء مركب  
وسبيل ذلك أمور ركز من بينها على « السرد القصصي » « والبسط  
الدرامي » .

ومن هنا جاءت محاولاته في كتابة القصيدة القصيرة في دفقة جديدة رحبة

وكتب مسرحيته الشعرية « الأرض العالية » وقصيده السيمفوني « محمد » الذي ان فاته الإخراج الفني الذي يهيم له أن يتخذ زينته كاملة ، فهو يبقى علامة أخشى أن تكون بتيمة ، وجاءت جهوده في اتخاذ الإيقاع الاصيل ، والإيقاع المستحدث أعني النمطين العمودي والتفعيلي ، ومحاولة الخروج بإيقاع جديد في صور مختلفة من الجذر ، وسعى للتفرد بلغة شعرية ، غير عادية لها نصيب من نفسه .

الثانية : لما ازدهرت الرموز الإغريقية والمسيحية في فترة الستينات ، تأتي له ان يلحظ في تناولها ملمحا مهما ، هو أنها تبدو سطحية وذات تكوين غير ناضج ، في معظم تلك الاعمال ، وأنها غدت ظاهرة « مودة » تحتذى شعائرها ، وتحاول أن تدعي مقدرات لم تتوفر لها ، وهي غير موجودة أصلا .

ذلك ان الشاعر لا يتمتع من نبع أصيل زاخر في نفسه ، أو تكوين جوهري راسخ الجذور في ضميره ، علاوة على أن القارئ لا تهزه هذه الرموز كما تهزه رموز أخرى ، موجودة قبلا في نفسه ، اذا قدر لها أن ترد في داخل عمل شعري رفيع ، لقد بسط هذه القضية في مجلة الرسالة ٦٤ - ١٩٦٥ ودعا الى الرموز العربية والإسلامية وبلور ذلك في دعوته « العراقة والفتح » اذ يتعاقب ما هو جذري وأصيل ، مع ما هو مستمد من التراث الانساني .

وما هو ديوانه « دقات فوق الليل » يهل من بغداد معبرا عن مرحلة أزمة عاناها الشاعر يحدق به الحصار من كل جانب .  
ومنذ الوهلة الاولى تلفتنا رموزه القرائية خاصة التي تخاطب رصيدا عظيما من المشاعر المختزنة في داخلنا ، والمحاطة بالجلال ، وهي موجودة ومكتوزة في نفس القارئ العربي ، فيكون في تناولها القاء لحجر في بحيرة شعورنا ، وإضافة تيار يحرك باطنها فتجيش .

وهذا هو الفرق — من الناحية النظرية — بين رمز أغريقي مثل سيزيف ورمز عربي مثل هاجر فالقارئ العادي قد يعلم بعض اشياء مجتزأة من سيرة سيزيف وقصته ، ويمكن أن يتأثر بها الى حد ، ولكنه لا يحيط بها احاطة تامة ومستوعبة مما لا يتأتى معه لهذا الرمز أن يكون حيا ومكتمل القسومات في الصدور ، فتكون الوجدانية جزئية وغير واضحة ، أو قل أنها هامشية ، لا تلمس الا جانبا من القلب وتلك عملية اشبه ما تكون بمرآة عكست صورة باهتة وقد لا تعكس شيئا . لان الضوء الذي انعكس عليها كان خافتا جدا ، ان لم يكن غائبا أو غير كاف على الأقل .

اضف الى هذا ان معرفة القارئ العربي العادي — وهو المقصود بالامر  
لانه يشكل اغلبيّة المتلقين — برمز اغريقي ، كسيزيف مثلا ، معرفة غير مباشرة  
تأتي من آخرين أو من هوامش عجل في ذيل القصيدة ، توجز في كلمات ،  
لا تغني فتيلا ، شيئا عن معنى هذا الرمز في اختصار مسرف ، وقد تكون تلك  
المعلومات هي كل ما يعرفه القارئ عن رمز يراه أول مرة في قصيدة .

بل ان معظم الشعراء العرب الذين اسرفوا في الرموز الاغريقية، لم يطلعوا  
عليها في مظاهرها الاساسية في اللغة اليونانية أو اللاتينية وقليل منهم من طالعها  
في لغة اوروبية حديثة وانك لو اجد بين اولئك ، من هو اشبه بالقارئ العادي  
يقراها مترجمة الى العربية في مقال تعتمد معلوماته على لغة اوروبية حديثة ،  
هي الاخرى ترحم اليها الاثر الاغريقي من لغته الاصلية .

لذا فان الشاعر العربي الذي يفيد من رموزه العربية ، فانما يدق على وتر  
عزيز مشدود في النفوس ، مثل هاجر التي يعرف القارئ العربي قصتها ، وربما  
منذ طفولته غالبا ، ويعيش هذا الرمز في نفسه ، محفوا بجو مقدس ، يتصل  
بمعتقداته وثقافته ، واحسب سمي هاجر بين الصفا والمروة ، وما يفيض به من  
قلق وحيرة ، ارفع واكثر عمقا من سيزيف ، علاوة على التناؤل الذي يشع في  
نهاية القصة بالانفراج السمع ، وان كان سيزيف تكوينا خياليا ، فان هاجر  
ما تزال قصتها حية نابضة بالاشماع وجزءا من حياتنا اليومية ، وما زال الناس  
يسمعون كل يوم بين الصفا والمروة فضلا عن موسم الحج ، ويستقون من بئر  
زمزم ويرتلون من أي القرآن مصلين ومتعبدين ما يتصل بها من الذكر الحكيم .

فالارتباط بمثل هذا الرمز الاصيل هو اتصال مباشر لا تمسكه الوساطة ،  
بل يتعامل مع الاصل ، تعامل معرفة ومعاشة روحية . علاوة على ان الرموز  
القرآنية وغيرها من الرموز الكبرى يتوحد ويتساوى في معرفتها كل القراء  
العرب من مراكشي الى الكويت ومن الخليج الى اعماق افريقيا . هذا ما نجد  
مصادقا له عند عبده بدوي :

لا تصرخ يا ربان الفلك

اركب معنا

لا ترسل صوتا مشروخا يبيكي ، يتوسل من حولي

ان ابني من اهلي

لا توقد لي بين الدمع نجوما من غفران

لا ترسل نحوي غصنا في منقار فرحان

لا تخفق من حولي بجناح الرحمة



فوحيدا ثم وحيدا سوف اظل على القمة  
مهما اندفعت في روعي اقدام الطوفان  
مهما نقرت في عيني اسراب الغربان

يحتشد هنا افق رحيب من الرمز القرآني حائل بدلالاته وجلاله ، توميء  
هذه الاشارة الى قصة نوح عليه السلام وابنه الذي اراد اللجوء الى جبل يعصمه  
من الطوفان ، والغصن الذي هو من لوازم هذه القصة ، كما يأخذ رمزا آخر  
عن حق الالباء على الابناء « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة » ، ويستخدمه  
استخداما غنيا مغائرا لمؤداه ، فالاب يخفض والابن يرفض دلالة على منتهى  
العقوق ، ويفتن جدا حين يشخص هذه الرموز ويخلع عليها روح الكائن الحي  
« اقدام الطوفان » « ومنقار فرحان » وذلك في ايقاع مثل « دق الناقوس » هو  
المتدارك .

وهو في كل اولئك يشكل من تلك الرموز الملامح التي يريدها لتجربته  
الشعورية فهي وسائل تخدم التشكيل الفني .  
ثم نجده في قصيدة اخرى « الشاعر والعالم » :

أما أن تضرب في حيث يكون القلب  
أو أن تتدلى في أعماق الحب  
احذر لا تترك أيدي الأخوة حتى لا تلقى في بئر مفقود المقاع  
أو تذكر في عطف لا (تثريب)  
آه تحسب أن أباك سيكي حتى تبيض العينان من الحزن  
أو أن الرؤيا في السجن العاتي لن تتحقق  
فترى راسا لا يأكل منه الطير  
أو كاسا يحسو منه انسان غير الملك الصاهل

انها ايمائية شفافة لا تفصح عن مقصودها أو تعربه للرئين فينكشف بلا  
حجاب ولكن من هذه الرموز المستخدمة « الحب » و « الأخوة » و « الاب الذي  
يكي حتى تبيض عيناه » « والرؤيا التي تكون في السجن » .. الخ نعرف من  
أين تنبع رموزه ونذكر أنه يوميء الى قصة يوسف ، التي تتفتح في داخلنا  
وينداح جوها حولنا ، لانه استخدم دلالات القصة دون أن يقول لنا انه يعنيه .

وهو يتصرف في ذلك تصرفا شعريا لانه لا يورد لرموز القصة ، فيكرر  
ما نعرف فميل ، وانما يستخدم هذه الرموز لتؤدي الصورة التي يريد للقصيدة أن

وهذه الإيائية تجدها في قصائد أخرى مثل « العنوان الثالث » حيث تشير الدلالات إلى قدوى ، دون أن يرد ذكرها وإنما الملع إلى لوازمها فتكاد القصيدة تكون كناية عنها ، « أمام الباب المخلق » « ونابلس » ، ويمتزج الاداء الشعري في الديوان بهنئيات خاصة من لغة الكلام العادي « السكره » و « روضة الاطفال » .. الخ والاساطير المصرية « العجل المعبود » والقصص الشعبي ورموز كبرى مثل الغراب والجرذان ويكثر من التجسيم « البدء اللثغ ، جبهة الصمت » ويعمد إلى ايراد العبارات المفاجئة التي تثير الدهش إلى جانب بعض مناحي السريالية .

وتتأخى القصائد وتتعاقد لتخدم هدفا واحدا فكان الديوان قصيدة واحدة ذات مؤدى متسق ، أو قصيدة طويلة مختلفة المقاطع ، مؤدية تجربة مفردة ، فتعطي لوحة مسموعة عن الضيق في زمان الحصار ، والعجل المعبود ، والملك الصاهل .

ARCHIVE  
بسم الله الرحمن الرحيم  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>



تعلن وزارة التربية بدولة الكويت عن حاجتها الى مدرسين  
لمادة الاختزال . يشترط في المتقدمين الحصول على  
بكالوريوس تجارة مع الخبرة في الاختزال .  
تقدم الطلبات شخصيا بالوزارة - الدور الثالث - ادارة  
التخطيط والتدريب - مراقبة الاختيار ، اعتبارا من تاريخ نشر  
الاعلان . وترفق مع الطلب صورة المؤهل العلمي والخبرة .  
وكيل وزارة التربية

# سعداء الملوين

أرق من التسييم وقاك ربي وأحلى من تبشير الصباح  
واندى من خدود الورد خذاً واطيب من ازاهير الاقحاح  
وأشجى من غناء الطير صوتنا وأعذب من مداعبة الملاح  
والصق من شفاف القلب عندي وأقرب في الغدو وفي السروح

\* \* \*

أسوداء العيون وانت أدري بما في القلب من اثر الجراح  
تعالى نملا الافاق حبا ونلمب بالغلالة والوشاح



شعر  
عبد الحميد الحارثي

ونسعد خافقا أمسى مشوقا      فليس على المله من جناح  
ولا عتب علي فلسيت أهوى      سوى ما كان من حب مجاح

<http://Archive.net.sakhril.com>

فيا سمراء تأسر كل قلب      لقد القيئت عندكم سلاحي  
ونبت من الجوى حتى كاني      اظير اذا مشيت مع الرياح  
يهز التشويق خافقي المعنى      فهل لي ان اظير بلا جناح  
فجودوا انني قد جئت اسعى      الى العتبات يا اهل السماح

عبدالله احمد حسين

— الرباط —

# نموذج من الشعر وأُسلوب في التحليل



هذه القصيدة التي اخترناها احدى سونيتات شكسبير ، والسونيتة Sonnet شكل من اشكال القصيدة الغنائية ، بدأ في ايطاليا وانتشر اiban العصور الوسطى والعصر الكلاسيكي منها الى فرنسا وانجلترا والمانيا ، والسونيتة من أربعة عشر سطرا دائما ، ويختلف النظام الداخلي للسونيتة من ادب لادب ، بل احيانا من شاعر لشاعر آخر ، وقد كتب شكسبير اكثر سونيتاته البالغ عددها مائة واربع وخمسين بين عامي ١٥٩٣ و ١٦٠٣ م ، ويلاحظ الدارسون ان اكثر هذه القصائد موجه الى رجل ، يرجع انه

Southampton وهو أحد الاثرياء من ذوي الالقب « ايرل » ، وكان محبا للفن وللشعر ، ورعى موهبة شكسبير كما رعى غيره ايضا ، وبعض من هذه القصائد موجه الى سيدة مجهولة Dark Lady ولا يستطيع احد ان يحسم لمن تتوجه السونيتة الثالثة والسبعون التي آثرناها بالاختيار ، ومن المعروف تاريخيا ان جفوة — لسبب ما — قد حدثت بين الشاعر والايمل ، وان القطيعة استمرت طويلا بينهما ، وان اكثر قصائد شكسبير قصد بها الاعتذار وعلان الولاء والرغبة في العودة الى ما سلف من طيب العلاقة بين الصديقين القديمين . فهي هنا تذكرنا باعتذاريات النابغة الذبياني التي وجهها الى النعمان بن المنذر في العصر الجاهلي ، متنسلا من تهمة غير محددة ، ومؤكدا الولاء والرغبة في العودة الى سابق موطنه من الملك . ولكن شاعرية شكسبير العميقة النافذة حولت هذه القصائد التي قيلت في غرض خاص ومناسبة محددة ، الى رؤى وتأملات وافكار وصور تتجاوز الشخص والمناسبة ، الى ما هو انساني وكوني . اما الاربعة عشر سطرًا التي تتكون منها السونيتة دائما غاتها عند شكسبير — كما طورها بنفسه — مقسمة الى ثلاث رباعيات ، يليها دوبيت ، هو بيت القصيد او خلاصة القصيدة ، وسيلحظ ان المحاولة النقدية التي آثرناها لتحليل هذه السونيتة قد وضعت هذا التقسيم في اعتبارها .

ان اختيارنا للسونيتة الثالثة والسمين قد تم برشحن في الحقيقة ، احدهما يعبر عنه قول أحد النقاد ان هذه السونيتة قد تلقت ترحيبا خاصا ، وان منهج شكسبير في هذا الشكل الفني يمكن رؤيته احسن ما يكون فيها ، واذا لم يكن من اهدافنا التعريف بهذا الفن على اطلاقه ، فان النموذج الاوفى يتيح افقا من الدراسة والتحليل لا يسمح بها غيره . والاخر ان تحليلا عميقا لهذه القصيدة كتبته Mrs. Winifred Nowotny المحاضرة في الادب الانجليزي بالكلية الجامعية بلندن ضمن كتابها الشامل The Language Poets Use يناسب ما نحن بصدده تماها ، فهو نموذج في تحليل البناء الشعري ، ولكن من خلال علاقات الصور الشعرية — الاستعارية على وجه خاص — وانسيابها او تدسسها وتمازجها لتصل في النهاية الى تاصيل صورة اخيرة ، او الصورة الاخيرة في القصيدة . فكما ترى : هو نوع من التحليل المستقطب غير الشامل لكل ما ينبغي ان يدرس في قصيدة جيدة بقصد الكشف عن اسرار الجمال فيها ، ولكنه — على الرغم من ذلك — لم يتجاهل عناصر البناء الشعري بشكل شامل .. لم يتوقف عند كل منها على حدة ، ولكنها جميعا كانت في الاعتبار .

اما نص القصيدة نقد اخذناه من كتاب Shakespeare's Sonnets وقد

حرره وقدم له واضاف حواشيه A. L. Rowse ، ولقد افدنا قليلا من نشره الموجز للقصيدة ، وافدنا كثيرا من تعليقاته الموجز جدا عليها . لقد اوضح لنا صورة لم يكن من اليسر استيعابها ، وذلك حين اشار الى كنائس الرهبان التي اصابتها القنابل الطائشة فتخلف عنها غناء الطيور العذبة ، في اواخر القرن السادس عشر . اما الصورة النهائية التي تريد القصيدة ترسيخها في الوجدان فهي ان النار التي تلتهب بالخشب ، لا يلبث خشبها ان يتحول الى رماد ، وهذا الرماد هو نفسه الذي سيتولى خنق ما بقي من الجهرات ، مع انه كان السبب في حياتها وقوتها . وكذلك الزمن بالنسبة للانسان ، انه يمهده بكل عناصر القوة ، ولكنه لا يلبث ان يصير عبئا عليه يكتم انفاسه ببسطه .

انها قصيدة اسي واستعطاف ، مصدر الاسى زحف الزمن على كل شيء ، وشياع العمر في الحرمان ، والاستعطاف بالاتجاه الى من كتبت له القصيدة بأن يبادر فيقتنم العمر قبل الفوات ، وفي هذا تختلف هذه القصيدة عن المعاني التي قرانها في اعتذاريات النابغة مثلا الذي كان يتوقف غالبا عند مجرد طلب البراءة لنفسه ، ونادرا ما كان يتطرق الى وصف حالة من السوء بالقدر المؤثر الذي نجده هنا ، وفضلا عما في القصيدة من اظهار الاثر الماحق للهجر على نفس شكسبير فانها بعيدة عن التذلل المهين الذي وقع فيه النابغة حين يخاطب النعمان :

فان اك مظلوما فعبد ظلمتكم وان تك ذا عتبي فمهلك يعتب

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

فالتجربة هنا اكثر انسانية وخصبا ، ولهذا يمكن قراءتها والتمتع بها متحررة من مناسبتها ، او حتى في ظلال الشك في صحة المناسبة .  
والان .. لنقرأ السونية الثالثة والسبعين لشكسبير :

★ ★ ★

ذلك الوقت من العام قد تشاهده في ،  
حين تعلق اوراق صفراء ، او لا ورق مطلقا ، او قليل  
بنلك الاغصان التي ترتعد في مواجهة الصقيع ،  
مكان اجرد متهم ، حيث كانت الطيور العذبة تغني منذ وقت قريب .  
في ترى شفق يوم

يتلأشى بعد الغروب في الغرب  
وعما قريب يمضي به الليل المظلم بعيدا ،  
قرين الموت الذي (١) يحتم على الجميع في راحة ،  
في ترى توهج نار  
تنام على رماد شبابها  
مثل فراش الاحتضار الذي لا بد ان تموت عليه .  
يستهلكها ذلك الذي كان يغذيها  
هذا تدركه وهو ما يجعل حبك اقوى  
لتحب جيدا ذلك الذي يجب ان تغادره قبل وقت طويل . (٢)

اما نقد السيدة وينيفريد نوفتني فانه يبدأ باقتباس يشير الى ان التركيب الاستعاري في القصيدة يتفوق على البقاء فيها من حيث الاهمية .  
واذا كان مفهوم البناء يقوم على العلاقات التبادلية بين عناصره ، فان هذا يدل ضمنا على خطأ التصور بأن الاستعارة ، او الاستعارات ، او اي شكل من اشكال الصورة الشعرية يمكن ان يعمل بمعزل من تأثير متبادل مع بقية العناصر ، ولهذا بادرت الناقدة بالاستنتاج بأن « البقاء » تعني — في هذا الاقتباس — « التصميم العام » . ثم تقسم القصيدة الى ثلاث رباعيات ، وتحلل الصور في كل منها على حدة ، وكيف اتسمت بطابع خاص يناسب موقعها من هذا التصميم العام ، لتنتهي الى « المعنى » الذي يقرره الشاعر في السطرين الاخيرين .

على ان الناقدة بمحاولتها هذه تلفت الانتباه الى اسلوب جيد في تحليل البناء الشعري بتصورها اننا امام ارض قد رسم عليها بناء بطريقة الخرائط او الخطوط المجردة ، ثم سيكون البناء هو المرحلة التالية التي تحقق او تنفذ هذا الرسم النظري . وهذا التصور يخص التحليل او يرتب خطواته ، وليس من شأنه ان يتعرض لعملية الإبداع او يجزم بطبيعة الخطوات التي يتخذها الشاعر لتنفيذ قصيدة ، على نحو ما اشار ابن طباطبا وابو هلال العسكري مثلا . كل ما تريد الناقدة قوله هنا ان للقصيدة معنى ، نصل اليه بتجريد صورها ، ونستخلصه لانفسنا . هذا المعنى المجرد مثل خريطة الارض ، قد يعجبنا في خطوطه المجردة ، ولكن السؤال المهم : كيف تم تنفيذ ذلك عبر سلسلة من الصور هي الاساس في التعبير الشعري ؟ الى اي



مدى يبهنا كل قسم بجماله الذاتي ثم بضرورته بالنسبة للقسم الآخر ، ثم بدخوله عاملاً مؤثراً في تقييمنا لجمال هذا القسم الآخر ، ثم بمشاركة الاساسية في تنعيم المعنى الكلي وازفاء الرسوخ والقوة والجمال عليه .  
والان ، الى المحاولة النقدية التفصيلية : (٣)

أرجو الا التي بقارئتي في ارتباك معضل اذا ما بدات باقتباس تعليق هالت سميث Hallett Smith على هذه السونيتة :

« ان الخصب في هذه السونيتة يستمد من التركيب الاستعاري اكثر مما يستمد من وضوح البناء » .

و« البناء » في هذا الاقتباس يبدو انه يعني « التصميم العام » ، لان هذه الفترة التي انتبست جعلتها الاخيرة تبدأ هكذا :

« السونيتة الثالثة والسبعون واضحة في تصميمها العام ، فالرباعيات الثلاث ذات صلات كل منها بالآخرين ، وتطور طبيعي ، وهي تتقدم من انحدار العام الى انحدار اليوم ثم الى انحدار النار ، مقربة مغزى الاستعارة اكثر الى الموضوع اذ تتقدم القصيدة » .

لقد بدات بتلك الاقتباسات لسببين ، السبب الاول ان الوضوح كما يلاحظ السـ « تصميم العام » — دعنا نسميه « خريطة الارض » — هو وضوح الانكار المجردة : العلاقة بين انحدار وانحدار وانحدار . ان فحص الوحدات المعينة في كل رباعية يوضح توضيحاً كبيراً انه مع ان هذا من جانب هو التجريد الذي يلائم على خير وجه كل الاستعارات ، فملاصته لكل واحدة منها قلقة الى حد ما ، مع انه على حد سواء في الوضوح ان خريطة ارض السونيتة تثيرنا للاعتقاد بان كل مجموعات التفاصيل الثلاث تصد بها في الحقيقة توضيح فكرة مجردة مشتركة . والنقطة الثانية المهمة في ذلك الاقتباس هي انه على الرغم من ان المرء يستطيع ان يرى في هذه السونيتة خريطة ارض واضحة ، فانه يمكن في نفس الوقت ان نؤكد ان « الخصب » في هذه السونيتة لا يستمد من هذه الخطة بقدر ما هو مستمد من تعقيدات شيء آخر .

لدينا هنا اذن حالة تثير السونيتة فيها الاهتمام ، تدفعنا لثري وضوح خريطة الارض كامناً ، مكونة من علاقة واضحة بين افكار مجردة واضحة ، ولكن خريطة الارض هذه لا تشتمل على اي خصب . واني لا استطيع ان افكر في طريقة احسن من ذلك لطرح الفارق المميز بين البناء الشعري والبناء غير الشعري — من القول بان البناء الشعري Poetic Structuring يتألف

من أكثر من علاقة واضحة بين افكار مجردة واضحة ، معطية استمرارية واتصالا عاما للتعبير .

ومع ان هذا النوع من الوضوح والاستمرارية هو بجلاء خاصية ملحوظة ومرسومة بعناية في هذه السونيتة ، فمن الواضح ان وصف خريطة الارض الواضحة المستمرة هذه لن يلقي اي ضوء على اسباب الاثارة التي نستشعرها حين قراءة هذه السونيتة ، فلا شيء يثيرنا في مجرد اخبارنا ان مستهل الشتاء واقبال الليل وتضاؤل النار كلها امثلة للانحدار ، وانها تصف استعاريا ما يستشعره الشاعر . ان يكن هذا هو كل ما في الامر ، فمن الذي يعنى به ؟ اننا نهتم بسبب الطريقة التي بها قد خصصت هذه الامثلة . وخريطة الارض المستمرة الواضحة تتيح الفرصة للتخصيص ، ولكنها ليست بذاتها تنتجه ، والذي تنتجه هو بعض الربط بين الوحدات المستقلة واحدة بالآخرى . ان خريطة الارض تربط الوحدات واحدة بالآخرى عن طريق اثارنا لتجرد منها صيغة عامة مشتركة ، وهكذا جعلنا نصل الاستعارات الثلاث واحدة بالآخرى كأمثلة لنفس الشيء ، ولكن في حين ان خريطة الارض تقول ان الاستعارات تمثل « نفس الشيء » ، فان تفاصيل الاستعارات ذاتها قد تماسكت معا بطريقة تقول بها شيئا مختلفا ، كما سألوا ان ابين . واذا نجحت في اظهارها فانت حينئذ ساقول بأنه من المهم جدا للشاعر ان يكون قديرا في المضي بقصيدته الى الامام بواسطة أكثر من مجموعة واحدة من الازمة الموجهة في نفس الوقت .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ان احدي الطرق الخاصة التي يزود بها الشعراء انفسهم بالاعنة الممتازة تكون بواسطة استخدامهم التفرقة بين الحسية في التفاصيل الكلامية من جانب ، والتجريدات التي يمكن توجيه تلك التفاصيل الى الایحاء بها من جانب آخر .

لقد هدينا في السونيتة الثالثة والسبعين الى فرض عامل مشترك على الاستعارات الثلاث المستقلة عن طريق وضوح تكرار الصيغة :  
« قد تشاهده في — في ترى — هذا تدركه — » وهذا الاتجاه القوي بالتماثل قد امتد بثبات الى الصيغة التابعة : « ذلك الوقت من العام ... حين » — « شفق يوم ... مثل » — « توهج نار » . وان التفاصيل التي تقطن تلك الخطط مع الصعوبة البالغة في جمعها تسمح ان تكون مستوعبة في شكل مشترك للانحدار بالترتيب العام لنظام الكلمات الى الانحدار ( للعام ، لليوم ، للنار ) ولكن ذلك الشكل مهما كان فرض القصيدة له يهمل حركات اخرى تجري خلال تفاصيل الاستعارات ، فهي تتحرك من فصل صقيع ،

أجرد ، متهدم ، الى نار متوهجة ، ومن وقت من عام الى لحظة حاسمة ،  
ومما قد مضى الى ما هو وشيك الحدوث ، ومن الملاحظات المنفصلة  
والاشارات البسيطة في الرباعية الاولى ، « اوراق صفراء » « الاغصان التي  
ترتعد في مواجهة الصقيع » ( الى صورة واحدة مركبة ، على مستوى عال  
من المجازية في التعبير ، يضيئها الفكر في الرباعية الاخيرة . وهذه الحركات  
ليست أقل انضباطاً من انبثاق التجريد « العام » تحت القوة الدافعة المثيرة  
في صيغة الـ in me « في » . ذلك اننا لو فحصنا الرباعية الثانية عن  
قرب ، فسوف نرى انه في حالة كل من الحركات ( من الصقيع الى النار ،  
ومن الماضي الى المستقبل ومن الانتشار الى التكتيف . الخ ) فان الرباعية  
الثانية تحتل موقعا متوسطا بين الرباعيتين الاولى والثالثة . ان الانسياب  
من « الصقيع » عبر « الثلاثي في الغرب » الى « توهج النار » واليه تسهل  
الاشارة اكثر من غيره ، ليس اكثر اهمية من الانسيابات الاخرى التي تجربها  
الرباعية ، مع ان هذه الانسيابات الاخرى تتطلب جهدا اكبر لتحويلها الى  
لغة نقدية ، وقد لا تقبل بنفس السهولة كشيء هام — لانها بادية للعيان ،  
ولانها تجسد علاقات لا اشياء يشار اليها . على ان صيغ الأعمال تنساب  
بدورها من « كانت تغني » عبر الفموس في « عما قريب ... يمضي بها  
بعيدا ... يختم على الجميع » — فهذه الصيغ متارحة بين الحاضر  
والمستقبل — الى « لا بد ان تموت » ودون هذا الانسياب فاننا لم نكن  
لنستطيع ان نكون في وضع يمكننا من التقيل المتفهم في الرباعية الاخيرة لالغاء  
الزمن الحادث في نفس الوقت ( لان النار في الابيات ترمز الى عملية مستمرة )  
ولا لاشعاع او شحن اللحظة الوحيدة الباقية من الحيوية التي لم تخد  
بالاهمية الانفعالية والقلق ويبقى ما هو اكثر اهمية ، فالرباعية الثانية تزيد  
درجة التصوير المضاف الى الاستعارة الاساسية . ففي الرباعية الاولى  
مزيد من التصوير قد خصص لابرار عنصر واحد فقط من تلك الفترة من العام ،  
وذلك حين صورت الاغصان كـ « مكان أجرد متهدم » . اما في الرباعية  
الثانية فان « الليلة الظلماء » غامرة لكل الشفق في الغرب ، هي التي اعطت  
مزيلا من التصوير ، ليس فقط كـ « قرين الموت » ولكن ايضا كذلك الذي  
« يختم على الجميع » ، وهذا الحمل الزائد من التصوير يعد الطريق للتعقيد  
الذي لا يكاد يقبل التحليل في :

توهج نار

تمام على رماد شبابها

مثل فراش الاحتضار الذي لا بد ان تموت عليه

يستهلكها ذلك الذي كان يغنيها .

ومما هو جدير بالملاحظة أيضا أن مزيد التصوير في هذه الصورة الأخيرة لا ينفصل عن تحديد نوع النار التي أراد . ومرة أخرى فإن الرباعية الثانية بسبب أنها تحتل موقع الوسيط في الدرجة ومعالجة التصوير المزيد هي التي تمكننا من الانسياب بسهولة من التحديد الوصفي للرباعية الأولى الى تحديد مصور على مستوى عال في الرباعية الثالثة، بحيث يحقق مستوى ميتافيزيقيا . وهذا الحمل الثقيل من التصوير والفكر والميتافيزيقية في لغة الرباعية الأخيرة يتلقى دون أي إحساس صادم بالضعف المفاجيء في علاقتها بالواقع المألوف ، ولعل أبلغ أطراء نستطيع أن نقدمه للقصيد أن نقول أن تعاقب الاتواع المختلفة للغة قد وجهتها حتى أننا نتقبل لغة الرباعية الأخيرة برغم ما فيها من مباينة للغة الحياة العامة ، دونما تردد .

يبقى شيء أكثر خصوصية من هذا ينبغي أن يقال ، إذا كان لنا أن ندرك أدراكا كاملا المعالجة الفنية الدقيقة في هذا التصوير المزيد .

أن الرباعية الأخيرة تتم مجابهة فكرة الموت الوشيك باستخدام فكرة النار المتوهجة ، وهكذا تدفع القلق في القصيدة الى فروته ، وفي هذا الصدد أيضا يستطيع المرء أن يرى التقدم المطرد من الرباعية الأولى الى الأخيرة . « الوقت من العام » في الرباعية الأولى هو استعارة للتعبير عن حالة حيث الموت وشيك ، بالامكان فقط ، ولو أن هذه الرباعية كانت وحيدة فإن الاستعارة ستفهم في الأغلب عنقذ على أنها ذات علاقة بالأسف على تناقص القوى والسرور ، لا أنها ذات علاقة بالشمور بحقبة الموت في وقت قريب . والرباعية الثانية هي التي تسرع بتطوير اتجاه مغزى الاستعارة من فقدان البهجة الى الموت الوشيك بتقديم كلمة « الموت » بشكل حازم . وادخال هذه الكلمة لا يبدو اعتباطيا ، أو ليخدمنا ، لأنها تظهر في التصوير الثانوي المألوف لليل ، على أنه « نفس الموت الثانية » أو « القرن » ، ولكن ما أن تدخل الكلمة القصيدة حتى تؤثر في تفسيرنا للاستعارة في كل واحدة من الرباعيات الأخرى . وأن تعديلا في المعنى التجريدي الأول ( الذي قد جمع من مفردات الرباعية الأولى — يستدعى ليلعب دورا في الرباعية الثانية ، وكذلك في الثالثة ) تستدعيه ضرورة ربط التفاصيل الجديدة بالفكرة المجردة التي استنبطها المرء أولا . وهذه العملية من إعادة تحديد ما سبق يمكن أن تكون ذات أهمية بالغة بالنسبة للأثر الكلي لقصيدة ما . أو ليس صحيحا أن صورة توهج النار ، في الرباعية الثالثة من هذه السونيتية ، تعيد تحديد ما سبق للشاعر وصديقه ، ولنا ، وماذا يجب علينا في ضوءها أن نفهم من حالة وصف ما فيها أولا بأنه أجرد ، بارد ، ومتهدم ؟ لانه ، بعناية ، قد اقتنعنا عن طريق ترتيب وتنظيم خريطته الأرضية لنؤمن بأن ما قد وصف في

الرباعيات الثلاث هو نفس الشيء . ان التماثل فكرة مجردة تعمد الشاعر اثارها وهي تبقى على الرغم من ان التفاصيل المتتابعة للقصيدة تنتج — في تسلسل — مجردات ، ليس بينها الا تشابه متقلقل .

ان التماثل الذي تلح عليه خريطة الارض هو المقدمة المنطقية الاساسية لما يبنيه الشاعر بنجاح في اللغة المخصصة للقصيدة .

انه ل يبدو واضحا الى حد كبير انه حين يدرس شخص هذه السونيتة انه مع ان سياق القصيدة الاستعاري له مزية خاصة في انتاج افكار مجردة طيبة قابلة للتشكيل ، فان اتصال هذه الانكار وتشكيلها يتوقفان كلاهما على شيء خارج الاستعارات ( اي على خريطة ارض من عناصر التكرار ) كذلك على شيء داخل التفاصيل اللفظية للاستعارات نفسها . ويقدر ما يستطيع المرء ان يعزل ويصف وسائل التحكم والضبط التي اقيمت في موكب مستمر من المعاني فانه يجد ان هذه الوسائل ينبغي مناقشتها في نطاق تفاعلها بعضها ببعض ، وهدف وسائل الضبط هو اقامة مواجهة في نهاية السونيتة بين النغمات الشعورية التي تم الايحاء بها في اول السونيتة بشكل غير مركز فقط . وعند اظهار هذه النغمات او العناصر التي قد اوحى بها بشكل غير مركز ، وكانت مختلطة — اقول : عند اظهارها بشكل واضح وايصالها الى وضع يدعو فيه كل واحد منها الآخر الى مبارزة كلامية ، فان الشاعر يبتكر نوعا خاصا من اللغة نرى فيها كل عنصر شعوري ، او كل مبارز ، كمن يطلق النار في المبارزة بـسندس غريبه الذي يبارزه . وقد يكون في هذا تناقض ظاهري Paradoxical ، ولكن هكذا تبدو اللغة في الرباعية الثالثة . وما هو جدير بالاهتمام ان عناصر الشعور تصل الى مرحلة المنازلة بسبب ما صيغ بالتفاصيل الطبيعية ( « صقيع » يصير « نارا » ) انها تتقايس المسدسات — تتكلم بشكل يوهم بالتناقض — لان التفاصيل المصطنعة ( اي الحمل الزائد من التصوير الكلامي المفروض على المنظر الطبيعي ) قد دفعت الى وضع يكون فيه التناقض الهادف محتلا ، فمن ناحية ، فان هذه المفردات الطبيعية تتكشف عن انها مناظرة ، ليس فقط لنفس الشيء ( الانحدار ) ولكن ايضا لاشياء مختلفة تماما ( للداء المقنود — لصبوية لا تزال باقية ) . ومن ناحية اخرى فان المفردات المصطنعة تتكشف عن انها طلائع جيش احتلال يتقدم خلسة ، وفي الرباعية الاخيرة يكسح بنجاح منطقسة الرباعية كاملة ، ولذلك فان اللغة هناك بسبب انها تصبح شبكة من الصور تكون قادرة على التوفيق بلغة مجازية بين مشاعر تعابشها وتداخلها بعضها في بعض لا يمكن التعبير عنه بلغة حرفية .

ولو نتأمل الوسائل التي تدب بها الاستعارات في هذه السونيتة الشاعر بلغة متغيرة بصورة مستمرة ، لادررنا ان الكثر من اهمية الاستعارة كشكل تكمن في قابليتها للتغير . واستعادة « ذلك الوقت من العام » هي شيء كالمعادل الموضوعي ، وهو يستدعي احساسا منتشرًا غير مركز بالذي يشعر به الشخص بطريقة طبيعية في — وقريرا من — مثل هذا المشهد وهذا الوقت . اما استعارة غروب الشمس فهي حين انها تلك شيئا من نفس هذه الخاصة فانها قد جعلت بواسطة اضافة الفترة عن ليلة ظلماء شيئا اقرب ما يكون الى شعار او رمز — اي صورة مضاف اليها مغزى او تفسير . اما استعارة توهج النار فانها نفسها نسيج من اشكال المقارنة والايهام بالتناقض ، يستعمل احداها لتفسير الاخر ، ونتيجة هذا صعوبة التحليل بشكل يفوق المألوف . واحدة على الاقل من وظائف العناصر البنائية في هذه السونيتة هي انها توغر الاستراتيجية التي عن طريقها يناور الشاعر ليصل الى موقع فيه يصير هذا النوع من اللغة ممكنا .

ويبقى ان نجيب على سؤال عن المبادئ العامة المفيدة التي يمكن ان تصنع من نتائج فحصنا عن كثر لبناء هذه السونيتة ككل .

سيكون من الاحسن ان نشر قبل كل شيء الى انه مع ان هذا البناء معقد جدا ، فانه لا ينبغي ان ينظر اليه على انه لا يمثل العمليات اللغوية في لغة القصائد بوجه عام ، او حتى كشيء منقطع عن العمليات اللغوية في الحياة العادية . انه يشارك القصائد الاخرى بشكل عام ، في ان له خاصية انه يميز ويخصص معاني الكلمات التي يستخدمها والمفاهيم التي يستحضرها ، وهذا يكون باعطاء معاني الكلمات والمفاهيم اساسا مركبا جديدا ، ومخصصا في التفاصيل المحددة المحسوسة للقصيدة . وهي لا تعلق الى مستوى يرتفع فوق العمليات اللغوية المألوفة ، وانما تتكلف مهمة استدعائها بحسب الى ان تلعب دورا ، وانه من الطبيعي لمستخدم اللغة ان يجرد من مفردات اي تعبير فكرة عن كيف تتناسك اجزاؤه ، فهذه السونيتة ، كما قد بينت ، تثير وتحدد في خريطة ارض ، تجريدا لعامل مشترك من مجموع الاستعارات الثلاث . ولكن ميزتها ان هذه الاثارة وهذا التحديد للفكرة المجردة قد عملت لتقييم توترا بين الفكرة المجردة ذاتها والعمليات الاخرى المعقدة ضمن نطاق التفاصيل المتتابعة للاستعارات المتعاقبة ، وهذه هي النقطة التي نرى عندها اختلافا لامنا للنظر بين النظام اللا ادبي والنظام الادبي . اننا نتوقع في المحادثة العادية ان الحديث سيتناسك في طريق واحد رئيسي ، وان ما يعنيه ككل سيصلنا اذا فهمنا او بينا خريطة ارضه او ملامحه الاساسية مثلا ، ولكن خريطة الارض في هذه القصيدة هي عنصر واحد ليس اكثر في تنظيم

أكبر ، تنظيم أكبر عن طريقه نستمد من القصيدة ككل تجربة لفظية أكثر اثارة  
من فكرة « الانحدار » العامة ، ولا يمكن انقاص هذه التجربة لتساوي ما  
ينتج عن مجرد تكرار هذه الفكرة العامة .

فالتقول بأن قصيدة تملك درجة أعلى من التنظيم عما نجد في المحادثة  
العادية ، ليس اطراء مفرطاً في عاطفيته للاثارة التي نحسها عند قرائنا  
للقصائد بل هو تعبير متزن عن حقيقة . فما نجد في المحادثة العادية أعلى  
مستوى للتنظيم ، أي « مغزى hang » الكلام هو في هذه القصيدة مستوى  
واحد نحسب ، فالحقيقة تتساند بهذه الطريقة (أي لتؤدي مثل هذا المغزى)  
ولكن بوسائل أخرى أيضاً . وضمن نفس التفاصيل التي تكسو هيكل  
الانحدار بكيان خاص به وتفاصيل مميزة توجد عملية مستمرة من التغيير  
والعلاقات المتعددة التي يجري عليها تحول مركب متعدد، والاحساس باتساع  
المعنى في السونية يستمد من هذا العدد من تحولات القديم الى الجديد .

انه يبدو بوضوح تام ان التنظيم المركب يمكن فقط مع اداة مادتها او  
جوهرها ( اذا كان لي ان استعمل هذه الكلمات ) لها هي نفسها خواص  
متنوعة .

ان اي شاعر يتمكن يستخدم عادة الخواص المختلفة للكلمات ، ولعاني  
الكلمة ، ولكننا قد رأينا في هذه القصيدة بوضوح أكثر ان شكسبير يستخدم  
خواص للمعنى يصحها أن نعترف بتعددتها . ونحن لا نعترف بتعددتها .  
ونحن لا نعترف في كلامنا العادي بأن تجربتنا له كيان يختلف في نوعه عن  
التفاصيل التي جرد منها ، ومع ذلك فمن الواضح في هذه القصيدة ان  
الاختلاف عظيم جدا حتى ان النموذج المجرد يستطيع ان ينافس نماذج  
أخرى هي جزء لا يتجزأ من التفاصيل التي كانت مصدرا للنموذج المجرد .  
ورعاية للغة من الحديث العادي فان هذا التعارض بين ما نجرد ( ونفكر  
فيه على انه المعنى ) وما جردنا منه ( التفاصيل والعلاقات ذات المعنى ) يكون  
هذا التعارض فضيحة ، ومن الخير الا نفكر فيه البتة ، والا كان الاحسن ان  
نخلد جميعا الى الصمت . ومن اجل اهداف الفن الادبي فان تراصف المعنى  
في طبقات الصدع في داخله هو نفسه ، له اهمية حاسمة . ففي هذه القصيدة  
نجد ان الفكرة المجردة العامة التي توحد ، والمفردات التي تخالف وتنوع ،  
قد فصلا فصلا حتى ان :

**شيء لا ينفصل**

**ينقسم بأوسع مما بين السماء والارض**

ومع ذلك فإن الاتساع الرحب لهذا التقسيم

لا يفسح مجالاً للنقب لشيء دقيق

كخط العنكبوت (٤)

ان كل عنصر من هذا « الشيء الذي لا ينفصل » ، اي المعنى ليس مفصولاً فحسب ولكنه اعطى نظماً قائماً بذاته . وعن طريق هذا العمل يتمكن الشاعر نفسه الى حد عظيم من مضاعفة العدد وتعميد تفاعل العلاقات المصنعة في نمط على امتداد السونيتة كاملة . ولعلنا في هذه النقطة نستطيع ان نفعل شيئاً لنقرر مرة ثانية التناقض الظاهر في المعنى اللامحدود الذي يبدو منبثقاً من جزئية معبر عنها بوضوح . وربما كان الاحساس باتساع المعنى يستمد من وفرة العلاقات المنظمة وتواترها في حين ان الاحساس بالمعاني الحيوية الفردية يستمد من قوة تلك المفردات التي استخدمت — كما استخدمت كلمة « رماد » مثلاً — كما تستخدم العدسات البصرية ليركز رؤيتنا على هذه النقاط المتتابعة في القصيدة ، حيث تكون عقد العلاقات تربط على أوثق ما تكون ، وتحل بأبرع طريقة ، او حيث تتصادم المشاعر على اظهر ما يكون ، فتجادل ، وتفاوض ، ثم تتصالح وتتصالح ولكن من المهم ان نضع نصب اعيننا ان التجربة اللفظية التي توفرها القصيدة مهما تكن قوة تنظيمها ثابتة كالمعادلة الجبرية ، في كل من وسائل التنظيم وفي التفاصيل المنظمة هناك كثير مما لم يعبر عنه لفظياً ، مما لم يربط في علامة او اشارة . ان العلاقات العقلية ليست تعبيرات لفظية ، انها تشكل وتدرج كشيء حسن الشكل ، ولكنها لا تدخل في ثبات او تحديد التعابير الملفوظة . والتفاصيل مهما تكن محددة بنفسها ، ومهما تكن محددة في القياس الذي تقيمه ، فانها تجلب جواً من احياءاتها ، تجلب « نغمة شعورية » من التحاماتها في عالم الحقيقة — اللالغوي — وصوت الشعور هذا ، مع انه قد يكون شخصياً ذاتياً مثل الطعم او الرائحة فانه ايضاً مثل هذين اخص وأغنى من ان يمكن تثبيته بعبارة لفظية . وقد يكون اكثر اهمية ملاحظة ان هذه الكلمات الحاسمة ، كلمات « العدسات البصرية » ربما تصلح كمنافذ هروب من المفاهيم الاصطلاحية ، لقدرتها على ان تحملنا خارج اللغة ، الى شيء « مثل الرماد ، او فراش الاحتضار » هو في الحياة الحقيقية نقطة تأزم ملموسة ، او نقطة اعلان في تاريخ معتد من عملية ما ، ورمز طبيعي مع كل مزايا الرمز على اللغة لكونه تجييعاً من الاضداد في نفس الوقت . على انه ينبغي الا ننسى بالطبع ان على القصيدة ان توحى لنا : ما هي الاضداد التي ادخلت فيها . ومن الحق ان عدداً من مشكلات دراسة ابنية المعنى ينشأ عن



نفس حقيقة ان الكلمات تثير عمليات غير لفظية ، مثل ادراك العلاقات ، وتحيلنا الى اشياء في واقع الحياة كأنها تعبر بطريقة الاختزال عن تيار طويل لوعينا بالعملية .

على انني لا اعرف الى اي مدى — لو اننا ذهبنا الى شعر لا استعارة فيه سنجد انه يظل صحيحا ان الانقسام بين التجريد والحسية يلعب دورا حيويا في تركيب بناء العلاقات الذي يعمل عبر المظهر الخارجي المفلوظ من القصيدة ولكن سواء وجدنا او لم نجد هذا باديا للعيان بوضوح مساو في شعر غير استعاري فانه يبدو انه يجوز لنا من غير تعسف ان نستنتج من دراستنا لهذه السونية ان دراسة المعنى في الابنية الشعرية ستلقى ضوءا على طبيعة المعنى في اللغة العادية ، بقدر ما ان دراسة اللغة العادية ستلقى ضوءا على طبيعة الشعر . واذا كان الشعر لغة تتعدد الى اقصى حد ، فان التعدد ينبغي ان يساعدنا لنرى طبيعة النسيج المتعدد بوضوح اكثر .

ان يكن هذا صحيحا فقد يكون مفيدا قبل ان نتوقف عن التفكير في الابنية الشعرية التي تلعب فيها الاستعارة دورا بارزا ، ان نفحص نوعا اخر من التعقيد الذي تستطيع الاستعارة بخصائصها المميزة ان تعزز — أعني حركة المرور بين الحقيقي والمخترع ، بين ما يأتي الى القصيدة كعضو في الموقف « الحقيقي » الذي تجري مناقشته في القصيدة ، وما يأتي في القصيدة كتموير لفظي اضافي يفرض حسب رغبة الشاعر . والسونية التي درسناها آتيا تجعل التمييز بين الاثنين واضحا بدرجة كافية ، فالكلمات:

» يوم

يتلشى بعد الغروب في الغرب

وعما قريب يمضي به الليل المظلم بعيدا «

تحيلنا خارجا الى « الواقع كما هو » ولكن « نفس الموت الثانية » (o) اضاف تصويرا الى هذا الواقع : « نفس الموت الثانية » تفسر في الحال التشابه بالضوء يتلشى في الغرب وتتحكم في ميل الاستعارة الممتدة الى ان تندفع بعيدا عن الاتصال المباشر مع ما تصوره ، وتأخذ خطوة بعيدا عن الواقع غير المنظور لحالة الشاعر الداخلية ، الى القياس التمثيلي لغروب الشمس ( الذي يحيلنا هو نفسه الى النوع الذي نعرفه من الواقع ) وخطوة أخرى للخلف في اتجاه الواقع الذي يشغل الشاعر الى « الموت » . على ان ميزة هاتين الخطوتين بعيدا عن ورجوعا الى الواقع اننا نستطيع ان نحدد بالضبط عند الخطوة الثانية اين نحن . فهل يؤخذ الموت هنا على أنه موت

بالمعنى المألوف من المحو المادي ، أو في معنى استعاري ، يشير الى موت شيء غير معين — الطاقة الشعرية ، أو الحيوية ، أو البهجة ، يختلف عن الموت بمعناه الحرفي الذي يعانيه الجسد ؟ والاستعارة تزرع علاقتنا في موقفنا من الواقع الموضوعي .

واستعارة في داخل استعارة تحدث اضطرابا تاما في وجهتنا ، وتجعلنا نفقد اتجاهنا المحدد من وضع ما هو موجود « هناك » في « الواقع » ومن وضع شعورنا نحوه .

وينبغي ان نتذكر دائما ان العلاقة التي نفترض وجودها بين شعورنا الخاص وما هو موجود « هناك » هي واضحة في الوهم فقط وان تقاليد اللغة تعزز الانخداع بان الاشياء الموجودة « هناك » يمكن التعرف عليها بشكل يوثق به ، والاشارة اليها بواسطة استخدام لاسمائها الدقيقة ، وهذا الانخداع مريح في الاغراض العملية . ولكن من اجل ان يجد المرء طريقه عبر تعقيدات الشعور الذاتي فان التقليد اللغوي لا يملك حتى مزية انه مريح . استعارة المستعارة — قفزة مزدوجة خارج التقليد — تكسر سيطرة التقليد وتجعلنا قادرين على ان نصير واعين بذاتية الاشياء الموضوعية ، وموضوعية العمليات الذاتية الشخصية . وعند هذا المستوى تستطيع اللغة الشعرية ان تتكلم باقناع على الرغم من لا منطقية ما تقول . ان لا منطقيتها هي الوجه الاخر لزيف اللغة المألوفة (٦) ، وان خصائص اللغة الشعرية بما فيها من تناقض ولا منطقية هي وسيلة لتقصير الطريق الى الشعور عبر المفاهيم المستقطبة للغة العادية — او بالأحرى ربما ينبغي علينا ان نقول انهما — التناقض واللامنطقية — وسيلة لكشف ترددات ذلك التيار الذي يجري من الموضوع الى الذات ومن الذات الى الموضوع . وهنا ايضا كما في حالة الصدع الموجود بين التعبير المجرد والتفاصيل ، فان الاستعارة تلقي ضوءا على طبيعة اللغة بشكل عام .

١ — قرين الموت Death's second self فالليل اخ الموت او قرينه .

٢ — Shakespeare's Sonnets, P. 148

٣ — النص الكامل ، بصرف يسير جدا في The Language Poets Use P. 76-87

٤ — Shakespeare, Troilus and Cressida, V, II

٥ — نفس الموت الثانية ، أو القرين Death's second self

٦ — اي ان اللغة الشعرية برغم لا منطقيتها مقنعة لنا مؤثرة فينا ، فنحن نقبلها ونرى فيها الحقيقة ، وفي هذا ما فيه من التشكيك في قيمة اللغة العادية المألوفة التي تزعج الأفراد بالتعبير عن الحقائق . استنادا الى التزامها لحدود التعبير المعجمي القاعدي .



شعر:  
جنة القريني

# عينيك وطفي



ARCHIVE

الى عينيك ترحل الي واسـ نار الهوى القلق  
وفي عينيك استراعي <http://ArchivebeSakhril.com> وامسككاري ومنطلقني  
ومن عينيك ابـاري لدنيا العشق والومق  
وبينهما نذرت العمـر ان احيا على الرمق  
وخلفهما فرشت الحـلم فوق سفائن الحـدق  
برغم مخاطر الاعـصار رغم الخوف والفرق  
رحلت اليك مشبـوبا ومشتاقا الي الفرق  
وفي جـذل سـرت روحي لشـيطان بلا افق  
فانت الافق والاصـباح انت مرافقـ الشفق

وانت العمر والدنيا وانت مدائن العبق  
وانت سحائب الافراح انت مواسم الالق  
وانت القجر والانداء انت جنائن الحب  
وقبلك لم يلح صبح بافق السهاد الارق  
ولم يك في الدجى بدر ولا نجم بمؤتلق  
ولا في العيش من ارب ولا للثور من طرق  
ولم يك في الدنيا حب متى يغف الورى يفق  
ليزرع حقل اضاء ويفرس مشتل القلق  
ولم اك غير اثنيات من الاشلاء والمزق  
وتهويمات جوات بصر الليل منطلق  
وتفكرات انس من الاكسوان منعق  
فقلبي شهقة الشكوى وعمري زفرة الحرق  
وانت بشائر الاعياد في تاريخي الخلق  
هويتك غير هباب من التشريد والرهق  
بكل حرائق الاشواق كل جنوني النزق  
فديتك ، لم يكن كـون بلا عينيك ، ذا نسق

جنة القريني  
— الكويت —



قصة الكاتبة الفرنسية : بول فيلار

ترجمة الدكتور : فخرى ناجي صالح

والدتها عندما كانت تهددها وهي  
صغيرة ، حوارا لا تزال تتذكره غالبا  
ما تردده مع نفسها فتتذكر طفولتها  
السعيدة وتشرح نفسها :

عندما أخذت كاترين ملامبة سولانج  
ابنة العائلة التي تعمل عندها والتي  
لم يتجاوز عمرها أربع سنوات ، فقد  
استعملت حوارا كانت تستعمله

ان الشتاء القاسي والطويل سيبدأ ،  
هذا الشتاء الذي يعقبه ربيع تعلم  
كاترين انه ليس لها ولن هو مثلها .

كانت كاترين قبيحة وكان شباب  
القرية يهزأون من انها الطويل ومن  
البتع الحمراء التي تملأ وجهها بكلمات  
جائفة طالما عانت بصمت من قسوتها،  
وكانت تعلم انه لن يكون بابكانها ان  
تلاعب في يوم من الايام طفلة تخصها،  
لذلك فان سعادتها اليوم وهي تلاعب  
سولانج سعادة بلا حدود ، سعادة  
جعلتها تنسى كل ما كانت تعاني منه .

وتستمر كاترين مرددة حوارها  
بغبطة شديدة .

— صباح الخير سيدتي ..  
— انسة أنا !

.....

عند الساعة العاشرة ، وكما دأبت  
كل صباح ، وضمت كاترين معطفها  
وودعت الطباخة ، ثم اخذت طريقها  
الذي يفصله حقلان واسعان والذي  
يؤدي الى قرية والدها، هذا الانسان  
الذي يعيش اربل منذ اربع عشرة سنة  
حينما توفيت زوجته الحبيبة . سبع  
هكتارات ، عنزة وثلاثة خرفان ، كان  
ذلك وما زال مصدر عيش والدها  
الذي مازالت تبدو عليه سيئات الشباب  
رغم تقدمه في العمر .

شرد ذهن كاترين خلال الطريق ،  
واخذت تفكر بانها لا يمكن ان تكون  
كالآخرات ، وانها لا يمكن ان يكون  
لها منزل خاص بها ، منزل يملأه  
ضحك طفلة صغيرة كسولانج .

— صباح الخير سيدتي ..  
— انسة أنا !

حاولت كاترين وهي تردد هذا  
الحوار ، ان تقلد بكل جهدها صوت  
السيد الجمهوري الخشن من جهة  
وصوت السيدة الناعم من جهة أخرى  
— صباح الخير سيدتي ... !

— انسة أنا !  
— كم انت شاحبة !  
— مريضة أنا ..  
— اتريدين قليلا من الحليب ؟  
— انه كثير البرودة ..  
— اتريدين قليلا من الحساء ؟  
— انه حار جدا .  
— فتفاحة اذن ؟

— حموضتها تزعج اسناتي  
— زوج صغير اذن ؟  
— اه ، انك تضحكني ...

عندما وصلت كاترين الى نهاية  
هذه الجملة ، رفعت الطفلة الى اعلى  
ممسكة بها من نهاية ابطيها ولاعبتها  
كما لو كانت تحمل لعبة صغيرة ، ذلك  
ما جعل الصغيرة تضحك بمتعة  
للملعبة كاترين لها بهذه الطريقة التي  
يحبها الاطفال ويانسون لها .

أوشك الصيف على نهايته ، ولم  
يبق لكاترين في الخدمة سوى عشرة  
ايام او خمسة عشر ، وهي فترة  
قليلة مقارنة بالسعادة التي تقضيها  
مع الصغيرة سولانج ، سعادة طالما  
تمنت ان لا تنتهي .

منذ بداية الصيف وكاترين تتحرك  
بيت والدها هناك في مونتيغيل كل  
صباح لتأتي الى فيلكو ، حيث يوجد  
تصر العائلة الغنية ، لكي تغسل  
الصحن وتعتني بالصغيرة سولانج،  
الا انها تعلم اليوم ان سكان باريس  
سيعودون الى مدينتهم وتعلم ايضا

رفعت كاترين يديها الاثنتين بحركة سريعة نحو قلبها الذي اخذ يصدق بسرعة، وعندما شعر الشاب بارتباكها بادرها :

— كم انت شاحبة !

— مريضة انا ، قالت جملتها وهي تسمح جبهتها بيدها .

واخذ الشاب ذراع كاترين بدون اية مقاومة من جانبها ، ثم اسندوها على ذراعه بقوة وبرقة في نفس الوقت وحينما استندت اليه ، شعرت براسها يدور قليلا .

وعندما وصلا قرب المرعى ، كانت الايقار هناك وهي تقضم العشب بشهية ، وكان عدد من الاواني المملوءة بالحليب الطازج قد وضعها فلاحو المرعى في ركن من اركانه غير بعيد عنهما .

— قليلا من الحليب، اقترح الشاب — انه بارد جدا ، اجابت كاترين وهي ترتعش .

واستمرا متقدمين ووصلا الى ملتقى طريقتين حيث برزت علامة صغيرة تشير الى نزل « الطبيب الصغير » . التفت الشاب الى هذه العلامة وهو يدعو كاترين :

— اتريدين قليلا من الحساء ؟

— لا ، قالت مبتسمة ، ولم يكن ذلك نزوة منها . انه حار جدا .

واتجهت بنظرها نحو الضوء الذهبي نحو السهل الذي اعطاه الضوء لونا احمر ، والذي يتبع عليه وعلى بعد ثمانية عشر كيلومترا فنار الايمان وصليب كاتدرائية شارتر ، ثم اتجهت بنظرها نحو اليد الكبيرة، اليد الجميلة القوية ، يد العامل التي امتدت لتعطي يديها .

واستمرت كاترين هكذا سائرة بخطوات ثقيلة زاد في ثقلها شرود ذهنها وانغماسها في احلام اليقظة ، ولكنها لم تلبث ان شعرت بكائن يسير قربها ويرافقها .. لا .. لا يمكن ان يكون ذلك صحيحا ، فهي ليست سوى كاترين ، كاترين الوحيدة ، ومع ذلك كانت خطوات قوية لحذاء كبير ترافق خطواتها ، لا ، انها لا تحلم . رفعت كاترين راسها فرأت شخصا ما قربها . كان ذلك الشخص شابا يقارب عمره العشرين عاما ، كان صغيرا ، ولكنه يملك نظرة جميلة صادرة من عيني زرقاوين . وكان مرتديا هنداما رثا بعض الشيء . الا ان العصا التي كان يمسكها برقة جعلت سيماء النبل ترتسم عليه . عرفت كاترين في الحال من كان يسير بقربها . انه الراعي الجديد ، الراعي الذي وصل منذ ثمانية ايام والذي كان يرعى تطيع الغنم العائد للقرى . لم يخبره احد بعد ان كاترين قبيحة ، او ربما لم يعرف ذلك بعد هو ايضا .

كانت خطواتها المتشابكة تعكس الصوت السائد .

— صباح الخير سيدتي .. خاطبها اخيرا .

— انسة انا ، عارضت كاترين بصورة لا شعورية .

.....

وعاد الصمت بينهما ، ثم اخذت كاترين تراقب الشاب خلسة بين مدة وأخرى ، كانت طريقته في مخاطبتها بهذا الشكل قد اثرت عليها تأثيرا قويا وكانت هذه هي المرة الاولى والوحيدة التي يتبعها شخص .



الآخري ، كاترين ، انني متأكد بأنك  
فتاة لست كالأخريات .

وفكرت كاترين مع نفسها :  
« أنا قبيحة .. »

أما هو ، فلم يكن يرى قبحها ، ذلك  
لأن ضوءاً مشمساً غير كل شخصها ولم  
يسمح له أن يرى منها إلا جسمها  
الغض النحيل ، والأناظراتها الصافية  
— كاترين ، أريد ... أريد ..

وتعتم ، وأرتبك ، وصبغت وجهه  
حمرة الخجل .

— ماذا تريد ؟ سألته وهي تشعر  
ببعض القلق .

— زوج صغير ، طبعاً ، اجابها  
وهو يوجه نظراته بعمق اليها .

لم تملك كاترين إلا أن تنكسر رأسها  
إلى الأمام ولتسند به بعد ذلك على كتف  
الشاب وهي تغغم .

— اه ! أنك تضحكني ، قالت ذلك  
بحب شديد وبسعادة لا حدود لها . ثم  
انفجرت منتهجة وساكبة دموعاً من  
فرط سعادتها .

واتجه الاثنان وبلا شعور ، نحو  
مبنى أشجار التفاح الذي لا يوصل  
حتماً إلى منزل والدها الذي شملته  
هدوء ساحر .

شعرت كاترين بسعادة تغيرها  
وبدا لها وكأنها تكتشف لأول مرة نسي  
حياتها المعنى البسيط والعميق للحياة  
وكانت تفاحات ملونة قد سقطت على  
العشب العالي ، فامتدت يدا الشاب  
والنقطت واحدة حمراء قدمها لها :  
— تفاحة ؟

ولكنها هذه المرة ، وبدلال الأنثى  
رفضت معذرة :  
— حوضنها تزجج الاسنان .

وتلاقت نظراتها . ثم اخذ يديها  
بينما تركتهما مستسلمة ليديه .

— كاترين ، قال لها ( كان اذاً  
يعرف اسمها ! ) انني اراك تهريش  
كل يوم ، ولقد ترددت كثيراً قبل أن  
اكتبك ولكن يجب أن تعذرني الآن  
أنك تختلفين عن الأخريات اللواتي  
التقيت بهن ، أنك تختلفين عن  
فتيات مونتييل وعن فتيات القرى





بین ایسٹواریوس  
<http://Archivebeta.Sakhi.com>

## اسطوره آل اتریوس

### مقدمه

لقد استمدت المأساة اليونانية منذ نشأتها موضوعها من الاساطير التي ورثها اليونانيون عن اسلافهم .

وقد رأينا — في بحثنا بالقسم النظري — انها بدأت بتلك الاناشيد التي كانت تنشد تكريما للاله ديونوسوس وانها كانت تعرض في اعياده وحدها،

## الحلقة الأولى مهدي الصايغ



بل كانت تتخذ قصة ذلك الاله موضوعا لها .

وفي هذا يقول الدكتور محمد غلاب : « تمتاز المأساة الهلينية قبل كل شيء بموضوعاتها القوية التي تستلهمها من القصص الاسطورية الساحرة (1) .

بيد اننا يجب ان لا نعتقد ان شعراء المأساة تناولوا هذه الاساطير كما هي ، بل انهم ادخلوا عليها كثيرا من التغييرات ، والاضافات ، لان الاسطورة اليونانية كانت تتضمن عددا من القصص الغامضة المتشابكة ، لذا كان على الشاعر ان ينسقتها ويعددها في صورة قصة واحدة تتناول احداثا متتالية .

من هنا ظهر « نظام الثلاثية » حيث يتيح للشاعر ان يتتبع الخطوط العامة للأسطورة وشخصياتها محاولا ان ينتهي الى مفهوم محدد في اكمال الشكل العام للأسطورة ، مثل الاوريستيا التي تتعرض لقصة آل اترئوس (٢) .

لقد كان الشاعر يتيح لنفسه الحرية بوضع هذه الاسطورة في القلب الفكري الذي يريده او يهدف اليه ، لذلك اختلفت تفاصيل كثيرة في الاسطورة الواحدة عند الشعراء الذين تعرضوا لها .

فكل من الشعراء الثلاثة ( ايسخولوس وسوفكليس ويوريديس ) تناول اسطورة آل اترئوس — وكل منهم ركز على الجانب الهام في الاسطورة وهو قتل اوريستيس لأمه كليتمنسترا . ولقد وصلتنا مآسيهم الثلاث التي تناولوا فيها هذا الجانب حيث نجد ان الطريقة التي لجأ اليها اوريستيس في تنفيذ عملية القتل وتصوير شخصية اوريستيس ودوافعه ، ثم حكم الشعراء على موقفه ذلك ، مختلف من مسرحية الى اخرى وهذا ما سنعتمد الى دراسته بالتفصيل ، بعد استعراضنا لاسطورة آل اترئوس .

تقول الاسطورة كما وردت في كتاب معد للطبع للدكتور ابراهيم سكر ، بعنوان ثلاثية الاوريستيا لايسخولوس : في اجيال الابطال القدماء لجأ بيلوبيس ابن تانتالوس Tantalos الى استخدام العنف والخديعة في تحقيق مآربه . فقد كان ملك بيسا Pisa المدعو اوينوماؤس Oinomaos ابنة جميلة تدعى هيوبوداميا Hippodamoia ، وقد وضع هذا الملك بعض الشروط لمن يريد ان يطلب يد ابنته . تتلخص هذه الشروط في ان يأخذ طالب الزواج الفتاة في عربته ويجري بها . ويتبعه الملك ، فاذا لحقه طمعه بحريته .

وقد راح ضحية هذه الشروط اثنا عشر مغامرا ، قبل ان يظهر بيلوبيس على مسرح الاحداث ويغري احد اتباع الملك ، وهو المدعو مورتيلوس Myrtillos بان ينزع محصور إحدى عجلات عربة سيده ويضع له بدله محورا من الشمع ، وذلك في نظير ان يحظى بالاميرة ، وكانت

النتيجة ان سقط الملك من العربة صريعا ولكي يتجنب بيلوبس الوفاء بوعده ، فانه يعمل على اغراق مورتيلوس .

وقد جلبت هذه الجرائم الشر على كل آل بيته من بعده .  
فهذا ابنه ثويستيس Thyestes ينتهك عرض زوجة اخيه اترئوس ويسرق منه كبشا ذهبيا كانت الالهة قد وهبته اياه كرمز لسلطان موكني . لقد طرد اترئوس اخاه من البلاد ، لكنه عاد ودعااه الى العودة مظهرا الصلح والصفح ، ثم اقام له مأدبة قدم له فيها لحم بنيه . واذا يعلم ثويستيس انه قد اكل لحم ابنائه ، فانه يصب لعنته على البيت الذي ينتهي اليه آل اترئوس . وبعد موت اترئوس ، قسمت المملكة بين ولديه اجامنون ومينيلوس .

وقد تزوج اجامنون من كليمنسترا ، كما تزوج مينيلوس من اختها هيلين ، التي هربت من باريس Paris ابن بريام Priam ملك طرواده ، ومن ثم نشبت حرب طرواده واحتشد الاغريق في ميناء اوليس ، تحت قيادة البطل العظيم اجامنون ، ولكن السفن التي كانت تحمل الجنود لا تستطيع الابحار ، وذلك لان اجامنون كان قد اخطأ منذ زمن بعيد خطأ جسيما في حق اريتميس الهة الصيد ، فغضبت عليه ، وانتهزت فرصة قيام هذه الحملة التي هو قائدها الاول ، وخبست الريح حتى لا تغلق السفن الا اذا قدم القائد ابنه الكبري افيجينيا قربانا لهذه الالهة . ويتم تقديم الضحية . ويكون هذا سببا في ضيق كليمنسترا التي تقسم على الانتقام من اجامنون ، فتتصل بايجستوس ابن عم زوجها وعدوه اللدود ، وتسلم له زمام الملك ، وتعاشره معاشرة الازواج طوال مدة غياب زوجها في حرب طرواده . وعند عودة الزوج اجامنون الى دياره بعد عشر سنوات وهي المدة التي استغرقتها حرب طرواده ، تدبر له الزوجة وعشيقها قتله شنيعة هو وكاسندرا ابنة بريام ملك طرواده ، وهي التي كانت من نصيب اجامنون عند توزيع السبايا بعد النصر .

وكان لاجامنون ابن صغير يسمى اوريسستيس وكانت اخته اليكترا قد اشفقت عليه وارسلته ليتربى بعيدا عن امه الخائنة ، عسى ان يصبح رجلا في يوم من الايام ويعود للانتقام من هذه الام وعشيقها وهذا ما يحدث ، يعود الابن ويتم التعارف بينه وبين اخته ، ويدبران معا خطة الانتقام ويقومان على تنفيذها .

اما فيما يخص الاحداث التي تتناول الاسلوب الذي اتبعه كل من اوريسستيس واليكترا في تنفيذ عملية انتقامهما من امهما وعشيقها لقاء الانم

الذي ارتكبه بحق أبيهما ، فان المراجع التاريخية المتوفرة لدينا — حتى الآن — لا تتناولها بالتفصيل ، عدا ما ورد في المسرحيات الثلاث المذكورة آنفاً ، وإذا كان الكتاب الثلاثة قد اتفقوا على أن كلا من أورستيس واليكترا قد انتقما من قاتلي أبيهما في النهاية ، فانهم لم يختلفوا إلا بصدد بعض التفاصيل التي سيجري ذكرها لدى تناولنا لكل مسرحية ، علماً بأن الذي يهمنا من هذا التناول هو اختلاف وجهات نظر الشعراء الثلاثة في تفسير مغزى الاسطورة من جانب ، واختلاف موقفهم الاجتماعي والاخلاقي والسياسي والديني الذي حملوه من خلال المعالجة الفنية للاسطورة من جانب آخر .

### ايسخولوس — حاملات القرابين

**حاملات القرابين :** هي الجزء الثاني من ثلاثية ايسخولوس « الاورستيا » وهي الثلاثية الوحيدة التي وصلتنا كاملة من أعمال ايسخولوس وغيره من كتاب التراجيديا الاغريقية . وفي رأي معظم النقاد انها تمثل قمة الفن التراجيدي عند ايسخولوس بل ويذهب البعض الى اعتبارها من أسس قيم الفن المسرحي في العالم كله حتى الآن (٣) .

كان كل من كليتمنسترا وايجستوس بعد أن نفذاً فعلتهما الشنعاء « اغتيال اجامنون » وابعاد الطفل اورستيس ، قد انفردا بالحكم لسنوات طويلة ريثما كبر اورستيس ، بناء على ما ورد في الاسطورة — فان اورستيس قد عاد لكي ينتقم من قاتلي أبيه بأمر من أبوللون .

وتبدأ التراجيديا بمنظر لقبر اجامنون ، حيث يدخل اورستيس وبيلاديس ، يقوم اورستيس بانشاد دعائه الديني الذي يروي فيه مأساته ، ويدعو الاله هرميس أن يكون حليفه ، ثم يلقي خصلتين من شعره على قبر أبيه قربانا ، وتكريماً لوالده . أما المشهد الثاني فيبدأ بظهور الجوقة ، وهي مجموعة من النساء المنشحات بالسواد يأتين من القصر ... يلطن صدورهن ويزقن شعورهن في مناخة شرقية .

كانت اليكترا تسير بمصاحبة الجوقة ، تسير بينهن يغالبها حزن شديد ، وقد أتت لتقديم القرابين عند ضريح اجامنون استرضاء للالهة ، وذلك بايعاز من كليتمنسترا نفسها .

في هذا المشهد تشكو الكترا حالها ، واحساسها بالظلم من قبل أمها وعشيقها ، وتنبئ بانها في انتظار عودة أخيها اورستيس لكي ينتقم من

الخونة ، عندها تلحظ خصلة الشعر ، فتحدس عودته . ويتكشف المشهد الثالث عن مجيء أورستيس وبيلاديس ، حيث يبدأ الاول بالحوار مع الكترا والجوقة ، وتكتشف الكترا بان الشخص المائل امامها ليس سوى اخيها الذي طال انتظارها له ، وخلال حوارها مع أورستيس والجوقة تكتشف ان السبب الذي دعى كليتمنسترا لارسال الجوقة هو الحلم « الكابوس » الذي راته ، والذي يدل على مدى غضب الموتى والالهة منها ، حيث كانت قد رات في حلمها انها ولدت اعمى وان تلك الاعمى لدغتها .

بعد ذلك يتفق أورستيس مع الكترا على خطة الانتقام ، ويطلب من اخته الدخول الى القصر ، ويتنكر أورستيس في هيئة رسول وبصحبه بيلاديس ، ويأتي الى القصر طالبا مقابلة الملكة ، فتأتي للقائه ، فيخبرها بانه يحمل خبر موت أورستيس ، ملفقا لها قصة عن موته . وتجييب كليتمنسترا بتحفظ ، لكنها لا تكشف عن فرحها بالنبا ، وتبدي معاملة فظة للكترا عبر الامر الذي اصدرته لها كي تخدم الضيفين بعدها ترسل في طلب ايجستوس ولان كليتمنسترا ما تزال تشك بالضيفين ، فقد اشارت على الرسول الذي لم يكن سوى المربية المعجوز للعائلة ، ان يصطحب ايجستوس معه حرسه الخاص . ولدى ذهاب المربية المعجوز تلتقي بالجوقة ، التي تطلب منها اغفال امر الحرس الخاص برسالتها الى ايجستوس .

يظهر ايجستوس استجابته للدعوة ، وهو يميل الى عدم تصديق نبا وفاة أورستيس لان الخبر على درجة من العظمة بحيث لا يصدق ، واذ يركبه الغرور والثقة بنفسه يتدفع الى داخل الفخ . ولدى دخول ايجستوس الى القصر ، يسمع صراخ من الداخل . ثم يظهر احد الخدم يعلن خبر مصرع ايجستوس عندئذ تخرج كليتمنسترا مغرعة لتستطلع سبب الصراخ فيخبرها الخادم بمصرع ايجستوس . وترى كليتمنسترا في الحال ان حلمها قد تحقق ويفتح باب القصر كي تظهر جثة ايجستوس ويقف الى جوارها أورستيس وصديقه .

ها هو الابن المنتقم يواجه امه .. السيف في يده لكن الرهبة تملكه ، فيتردد برهة ، عندها يتدخل صديقه بيلاديس للمرة الاولى والاخيرة ، وتتوسل كليتمنسترا للبقاء على حياتها . لكن هذا التوسل يجيء بعد فوات الاوان . عندها تحفره الام من اللعنة التي ستطارده ، بيد ان الابن يسوقها الى الداخل حيث مصرها المحتوم .

بعد هذا تفتح ابواب القصر ، ليشاهد اوريستيس واقفا على مصطبة ذات عجل (٤) وجثة امه ممددة الى جانبه ، وفي الحين الذي يتعالى فيه نشيد الجوقة ، تبدأ علامات الغزع بالظهور على اوريستيس من جراء ارتكابه جريمة قتل امه ، بعدها تظهر « الايرينيات » او الهات الانتقام فتلاحق اوريستيس الذي يضطرب ويفزع ويصيبه مس ، فيجري مستغيثا ، وضربات العذاب في اثره .



يمثل عصر ايسخولوس مكانا بارزا في المقدمة ، في عصور تاريخ العالم ، التي تتميز بالطموح القومي والاعمال القومية المجيدة ، ويزخر بالوقت نفسه بالفكر الروحية المنعكسة في ذهن ذلك الشاعر الاستاذ . . كان ذلك العصر عصر امتداد المعارف واتساعها . . وفي عصره طرد الطاغية بيمسترانوس وعدل الدستور في عهد كلايستيس « (٥) .

في البدء كان الشعب الاغريقي ينقسم الى طبقتين رئيسيتين : الاولى وتمثل الاقلية ، وهي الطبقة الارستوقراطية ، مالكة الارض ووسائل الانتاج ، والطبقة التي تمثل الاكثرية ، ونعني بها طبقة الفلاحين .

في ذلك الحين كان الشعب ينقسم على نفسه والنزاع بين الطبقتين على اشده وبلغ هذا الصراع في اوجه في عصر بيمسترانوس (٦) .

في ذلك العصر ، كانت الامبراطورية الفارسية في اوج عظمتها ، وكانت لها مطامعها التوسعية التي لا تقف عند حد ، والتي امتدت لتشمل محاولة استعمار بلاد الاغريق . ولان الاغريق من حيث العدد والعدد اقل من الفرس ، كان لا بد للطبقة الارستوقراطية من ان تلجأ في حريها مع الفرس الى الفئات الواسعة من الشعب وباستحكام العداء بين الطبقتين فانه لا طاقة للاغريق على مجابهة الفرس .

لهذا السبب كان على الارستوقراطية ان تلجأ الى الديمقراطية ، فكان ان حسم هذا الصراع على يد كلايستينيس ومن اعقبوه ، حيث ادخلت تعديلات جذرية على الدستور ومنح الشعب حق التصويت والانتخاب .

بهذا الاسلوب استطاعت الارستوقراطية ان تعبيء الشعب لمحاربة الفرس ، وعندما تمت المواجهة بين الفرس والاغريق ، انتهت لصالح المعندى عليهم « الاغريق » .

لم يعرف عن ايسخولوس ، بأنه كان كاتباً مجيداً حسب ، وانها عرف عنه أيضاً انه كان محارباً مقدماً يعترف بعسكريته . وكان ان اشترك بمعركة « سيلاميس » وابلى فيها بلاء حسناً . وفي الرثاء الذي كتب على قبره « اكنفى بالإشارة الى شجاعته كجندي .. ان هذا النصب يغطي ايسخولوس بن يوغوريون ، ولد في أثينا ومات في سهول جيل الفنىة بالثمار . ان اجام مراثون تستطيع ان تشهد بشجاعته كجندي ، وكذلك يستطيع المديون ذوو الشعور المرسله الذين راوها رؤية العين » (٧) .

في ذلك الحين لم يكن امام الارستقراطية الحاكمة من سبيل للتغلب على عدوها اللدود « الفرس » سوى الاستناد على عامة الشعب ، وهي لن تحقق هذا الا عبر التمسك بالديمقراطية ، فكان ان شكل مجلس الخمسمائة الذي يضم الاشراف .

كانت الديمقراطية في ايامها في بدء ازدهارها حيث توفرت الفرصة لاطلاق كافة الطاقات الكامنة من فنية وادبية وفلسفية وعلمية من عقاليها معاشت اثينا في تلك الايام عصرها الذهبي وازاء هذا لا بد لنا من الاعتراف بأن الارستقراطية — ايامها — كانت ذات اتجاه تقديمي ، فهي صاحبة فكرة الديمقراطية ، وهي الوصية عليها في الوقت نفسه .

ولان ايسخولوس ينتهي الى اسرة عزيزة تنحدر من طبقة النبلاء (٨) فهو بالتبعية الطبقية يكون ضمن موقعه ذلك تقديماً ، بسبب من أن طبقته — في حينها — كانت ذات موقع تقديمي ، لهذا نرى أعماله التراجيدية تزخر بمفاهيم ومقولات تنادي بالعدالة والديمقراطية ، وادانة كافة أشكال الدكتاتورية والحكم العسكري كما نستطيع ان نستنتج من خلال مسرحيته الفرس ، التي يدين فيها امبراطور الفرس اكسركسس بسبب من استبداده وغروره وديكتاتوريته ، وكذا نستطيع التوصل الى هذه النتيجة لدى قراءتنا للمستحجرات ، حيث يمتدح شكل النظام في أرجوس لديمقراطيته ويدين شكل النظام في مصر ، يقول د. ابراهيم مسكر في هذا الصدد : « لقد اثار تسيخولوس في هذه التراجيديا بعض المشاكل الاجتماعية والخلقية والسياسية فهو يندد بالزواج القائم على الاكراه ، ويشيد بهبدا حماية الصغار ورعاية المستجربين ، كما انه ينادي بضرورة أخذ رأي الشعب في كل امر من أمور الدولة » (٩) ولانه كان ذا منشأ ديني ، فاننا نستطيع تلخيص ابعاد هذا الاثر من خلال أعماله الدرامية .

فهو في العادة يسلم زمام مصر ابطاله بفعل ارادة الهية عليا ، أي انه كان يربط سعادة وشفاء شخصه بمدى رضى او سخط الالهة عليهم .



اضافة الى انه يؤمن ايمانا عميقا وصلبا بالحنمية ذات الارتباط الصميمي بالوازع الديني ، ونستطيع استنتاج مثل هذا الرأي من خلال قراءتنا لمعظم اعماله ، بل كافة اعماله وبطبيعة الحال فان هذا لا يعني خلو تلك الاعمال من الوازع الاخلاقي او الاجتماعي او السياسي ، وانما هو يربط رؤياه بصدد قضايا عصره ومجتمعه عبر رؤياه الدينية تلك . وعن هذا يقول أمين سلامة في مقدمته لحاملات القرايين : « وعلى الرغم من اننا لا نعرف الى اي اسره من أسر اليوسس العديدة ينتمي هذا الشاعر ، بيد ان مولده في ظل القداسة الشهيرة للاهداف الدينية الاكثر نقاء قد ضمن لشبابه فترة اعدته لمهته فيها نفوذ الاسرار المقدسة ، ليس كمدرس للدين وانما كمعلم متدين لشعبه عن طريق الفن الدرامي (١٠) .

عندما تناول ايسخولوس اسطورة آل اترىوس لم يجردها من محتواها الاجتماعي لكنه البسها ثوبا سياسيا اخلاقيا عبر منظوره الديني الصارم .

ولدى قراءتنا للمسرحية ، نستطيع ان نصل الى مجموعة استنتاجات تدور من حيث المحتوى حول :

- ١ - موقفه الديني الصارم ، وارتباط هذا الموقف بارادة الالهة .
- ٢ - الاثر الذي تركته نشأته العسكرية على اسلوب معالجته لخطة الانتقام من كليتمسترا وابجستوس .
- ٣ - مفهوم العدالة لديه .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

من خلال هذه الاستنتاجات نستطيع في النهاية ان نتوصل الى الموقف العام لايسخولوس من قضايا عصره ومجتمعه ، وهو هدفنا الرئيسي من هذا الاستعراض .



### اولا : موقفه الديني الصارم ، وارتباط هذا الموقف بارادة الالهة :

في البدء يصل كل من اوريستيس وبيلاديس الى أرجوس بقصد تقديم القرايين على قبر اجامنون ، وهذا الوصول لم يكن بقصد تقديم القرايين حسب لكن هدفه الاساسي هو الانتقام من قتلة اجامنون .

اذن يمكننا تلخيص القضية كالآتي : —

ان الوازع القانوني الحياتي للاسطورة بحد ذاتها يريد ان يعطينا

العبرة بها سيلاقته قتلة الاب ، حتى وان كان ذلك بفعل من الام ، وعلى الرغم من اننا قد نجد للام بعض العذر في فعلتها ، ونعني به اعدام اجامنون على تقديم ابنته وابنة كلينمنسترا « اميجينيا » قربانا للالهة لكي تمنح الاخرة الفرصة للانثتين للابحار في حريهم ضد طروادة ، وازاء هذا تبرر كلينمنسترا قتلها لاجامنون لدى محاورتها للجوقة قرب نهاية مسرحية اجامنون حيث « ترد عليهم بحقها في ارتكاب الجريمة » ( ١١ ) .

وان كانت جريمة قتل الاب قد ارتكبت ، فلا بد اذن من تصحيح هذا الوضع ، وتثبيت قانون حق الابوة ، من خلال الاخذ بثأر هذا الاب ، حتى وان كان ذلك عن طريق قتل الام .

تلك هي طبيعة الصراع بين حق الابوة وحق الامومة .  
وايسخولوس يهدف الى تثبيت ذلك الحق بفعل وازعه الديني ، من خلال ارادة الاله ابولون ، وقد جرى التصريح عنها منذ اللقاء الاول الذي تم بين اوربستيس واليكترا .

« اوربستيس : من المؤكد ان الوحي العظيم القوة ، وحي لوكسياس ، لن يتخلى عني ، اذ كلفني في المضي في هذه الخطوة حتى النهاية ، وقد اعلن في صوت جهوري ، عقابا تتجدد لهوله دماء قلبي الدافئة ، ان لم انتقم لوالدي من الاثنين ، وامرني ، انا النائر لفقد املاتي ، بان اغتلهما كما قتلا » ( ١٢ ) .

وان كانت ارادة ابولون هذه قد وردت لدى الكتاب الثلاثة ، فان ايسخولوس منحها بعدا اكبر من لاحقيه ، فهو من جهة يرددها على لسان اوربستيس ، ومن جهة اخرى ينطق بيلاديس في المرة الاولى والاخيرة ، ليس باي قصد سوى التذكير بهذه الارادة ، جرى ذلك لدى تردد اوربستيس في قتل امه ، عندها خاطب اوربستيس قائلا :

« بيلاديس : وماذا يكون اذن عن وحي لوكسياس الذي صدر في بوثو . ومن عهدنا الذي اقسمنا عليه لان تعتبر جميع البشر اعدائك ، افضل لك من عداوة الالهة » ( ١٣ ) .

وان كان دافع اوربستيس الاول الى الانتقام هو امر ابولون ، فان هذا الامر ليس اشارة مباشرة تمهد للمسرحية التالية الايومينيديس ، حيث يأخذ ابولون على عاتقه مسؤولية الدفاع عن عمل اوربستيس وتبرئته ساحته حسب ، وانما هو تأكيد على عمق وقوة الموقف الديني لدى ايسخولوس .

ولا يكتفي أيسخولوس بتجسيد موقفه الديني من خلال الإشارة الى ارادة أبولون وانها ينطق بطله أوريستيس منذ المقدمة لكي ينشد علينا استصراخه للالهة طالبا مساعدتها ومباركتها لعملية الانتقام .

« أوريستيس : أي هرميس العالم السفلى . انت يا من تحرس القوى التي لوالدك كن مخلصي وحليني ... أي زيوس امنحني أن انتقم لموت والدي ، وأعرف مساعدتك بنعمتك » (١٤) .

وعن ذلك يقول طومسون : « ان أوريستيس تسلم أمرا صريحا من أبولون بأن يثار لابيهِ بقتل أمه وعشيقها .. وإذا قرر أن يذان أوريستيس من القتل في الزمن القادم فلا بد أن شاركه ائمه أبولون ، الذي لم يعده فقط بالعفو عنه لاطاعته أمره ، وانها هدده بأقصى العقوبات ان عصاه » (١٥) .

اذن الانتقام هنا مقرون بإرادة الالهة . وتقديم القرابين من جانب اليكترا والجوقة ليس سوى عملية أخرى لاسترضاء الالهة أيضا على اثر الحلم المزعج الذي راته كليتمسترا في منامها .

نلاحظ هنا أن تحقيق العدالة عن طريق الانتقام من قتلة الاب ارتبط بقانون سماوي أكثر من ارتباطه بقانون بشري ، كذلك فإن محاولة تخفيف الاحساس بالاثم لدى كليتمسترا ممثلا بالحلم الذي راته — ارتبطت بتقديم القرابين الى قوى عليا « الالهة » .

« الكورس : اعرف يا بني ، لائنني كنت هناك ، فعلت ذلك » تقديم القرابين « لانها رأت حلمنا اضطرب له قلبها وحامت حولها أحلام الليل المفزعة فأرسلت هذه القرابين ... للبيت عسى أن تصير علاجاً شافياً لحنتها » (١٦)

بل ان عملية التعرف بين اليكترا وأوريستيس ، لم تتم الا من خلال رؤية اليكترا لخصلة شعر أوريستيس والتي لم توضع على القبر — الا كشكل من اشكال تقديم القرابين .

وتجدر الإشارة هنا الى أن مشهد التعرف بين أوريستيس واليكترا في مسرحيتنا هذه يعتبر من وجهة نظر أرسطو ضعفا دراميا ، حيث يصف أنواع التعرف من حيث قوتها الدرامية على انها تبدأ بالتعرف الذي يستنتج من الوقائع نفسها ، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة (١٧) وأقلها درامية ذلك الذي يتم عن طريق التعرف بالعلامات الخارجية (١٨) ، ولأن اليكترا تعرفت على أوريستيس بواسطة خصلة شعره واثار أقدامه ، فهي قد تعرفت عليه من علاماته الخارجية وعن مشهد التعرف

هذا يقول الدكتور ابراهيم سكر في بحثه « ثلاثية الاوريسيتيا » انه « لتبدو به السذاجة واضحة مما يدل على قصر باع الشاعر في استخدام مثل هذه الحيل الفنية ، ولكن احققنا للحق يجب أن نذكر أن مواقف التعرف لم تكن معروفة — فيما يبدو — في التراجميدا المبكرة . . . ومن المؤكد أن سبك مثل هذه المواقف ليس بالامر السهل على الاطلاق ، وكان لا بد ان يمر ببراحل من التطور على أيدي كتاب الدراما (١٩) .

ان الوازع الديني الذي سبق ذكره لدى ايسخولوس ، يمتد نسي طول المسرحية وعرضها على الرغم من انها كتبت أصلا من أجل أن تكون درسا بليفا للآثينيين حول مفهوم العدالة حسب وجهة نظر ايسخولوس ، الذي كان أشبه بمعلم متدين لشعبه عن طريق الفن الدرامي (٢٠) .

ولدى دخول اوريسيتيس للمسرح مرة ثانية يواجه اليكترا بعدد سماعه دعوتها الموجهة للسماء والالهة ، لكي يعود الحق الى نصابه . « اوريسيتيس : اعلني الى السماء استجابة طلباتك وصلواتك وصلني

كي يحالفك النجاح في المستقبل » (٢١) .

وفي مكان آخر يستصرخ زيوس قائلا :

اوريسيتيس : أي زيوس ، أي زيوس انظر الى قضيتنا .

انظر الى خزية يثبت لآب نسر هلك وسط فتحات شبكة — نعم في حبال أفعى جبارة غائبة (٢٢) .

هذا التوجه الى الالهة بطلب المساعدة وتحقيق العدالة يتوزع في كل من الصفحات ٥٢ — ٥٤ — ٥٥ — ٥٦ — ٥٧ — ٥٨ — ٥٩ — ٦٦ — ٧٠ — ٧٢ — ٧٣ — ٧٤ — ٧٦ — ٨١ — لدرجة تبدو معها شخوص المأساة وكأنها لا تجرؤ ولا تستطيع القيام بأي عمل من الاعمال دون العودة الى الالهة ، سواء بطلب موافقتها أو مساعدتها ، فيبدو الفعل البشري وكأنه انعكاس لمجموعة من الارادات الالهية .

وايسخولوس الذي وجه جل اهتمامه الى تجسيد رؤياه الدينية ، لم يهمل بشكل تام تقديم شخوصه بصورة مقنعة بيد انه ويسبب من توجهه المذكور ، لم ينجح كما نجح زميله سوفكليس في أن يبنى شخوصه بناء دراميا متكافلا ، حيث انه لم يقدم اليكترا واوريسيتيس في تناقضاتهما كما فعل سوفكليس بل اكتفى بأن قدم لنا اليكترا نواحة باكية ضعيفة الشخصية مستسلمة الى حد ما لارادة ابها العاتية وتكاد لا تحسن التصرف في المواقف التي تستوجب منها رد فعل مباشرا ففي مشهد تقديم القرابين

على سبيل المثال تلجأ اليكترا الى سؤال الجوقة عن التصرف الذي يجب أن تسلكه (٢٣) . أما أوريستيس فيبدو وكأنه مسير أكثر من كونه مخيراً ،  
فما هي ارادة أبولون وأوامره تطاردانه ، وتهديداته بأقصى العقاب أن هو  
تصر في أداء مهمته ، ومهما يكن الأمر فإن أيسخولوس لم يغفل جانب  
كليتمنسرا ، حيث أنه أظهرها بشخصية قوية وبناء يكاد يكون متكاملًا ،  
فهي من ناحية تبدو متشككة في خبر وفاة أوريستيس ومن ثم تستدعي  
أيجستوس مع حرسه (٢٤) لولا تدخل الجوقة التي حسبت الأمر بأن  
أشارت على المربية أن تطلب من أيجستوس أن يأتي الى القصر وحده على  
جناح السرعة .

كذلك فإن كليتمنسرا لا تتردد عن محاجة أوريستيس وهي في أخرج  
لحظات حياتها عندما كان أوريستيس بهم بقتلها ، حين أخذت تلقي اللوم في  
مقتل زوجها على اللعنة التي حلت بالبيت ، أو على القدر (٢٥) .

### **ثانياً — الأثر الذي تركته نشأته العسكرية على أسلوب معالجته لخطـة الانتقام من كليتمنسرا وإيجستوس .**

أشرنا فيما تقدم الى أن الفرصة قد توغرت لأيسخولوس لكي ينشأ  
نشأة عسكرية ، الى جانب نشأته الدينية ، وإلى أنه شارك في معركة  
سيلايمس . تتجلى خبرته العسكرية تلك بشكل غز في وصفه للمعركة التي  
دارت بين الفرس والإغريق على لسان الرسول الفارسي في تراجيديا  
الفرس .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هذه الخبرة ظهرت بشكل أوضح في مسرحيته السبعة ضد طبيه  
التي تزخر بروح اله الحرب آريس .

وإن كانت مسرحية حاملات القرايين لا تزخر بمثل تلك الروح إلا أنها  
تتكشف من خلال تنال أحداثها هنا وهناك من هذه الخبرة بشكل مباشر  
وغير مباشر .

ففي مشهد مقدمة القرايين من جانب الكورس واليكترا ، ينشد علينا  
الكورس : —

« الويل ، الويل ، بالرجل قوي برمح ينقذ هذا البيت ، رجل ماهر في  
فنون الحرب ، يشد القوس في معمان المعركة . . يستخدم سيفه ذا  
المقبض في اشتباك قريب » (٢٦) .

إن الكورس هنا يشير من بعيد أو يهدد لعودة أوريستيس ، هذه

العودة التي يجب أن تكون أشبه بعودة المحارب الشجاع المدمج بالسلاح من قمة رأسه حتى أخمص قدميه ، سواء بالرمح أو القوس أو السيف .

اذن .. المنتقم هنا هو رجل حرب قبل أن يكون رجل حكمة ، ذلك التشبيه لأوريستيس أنها هو يمثل نوعا من الارتباط الخفي بين أيسخولوس كمحارب شجاع وبين أوريستيس كرجل قادم من أجل أن يثار من قتلته أبيه .

لكن هذا الجندي الشجاع المسلح ، لا بد له أن يكون على درجة كبيرة من الذكاء والدهاء ، لأن كسب المعركة ليس في القوة العددية والعنادية حسب ، وإنما بكيفية استغلال هذه القدرات — حتى وإن قلت — بالشكل الأمثل من أجل الانتصار على العدو ، ولأن نصف المعركة يكسب ببخادة العدو وإيهامه بأن أوريستيس يخاطب اليكثرا بعد تعرفها عليه ، وخوفا من أن يتسبب فرحها الطاغى بلفض خطئه الانتقامية ، مما قد ينتج عنه استعداد أعدائه لملاقاته ..

**أوريستيس :** « تمالكي نفسك لا يذهلك الفرح ، لاني أعلم أن أقرب أقربائنا أعداء لكلينا » (٢٧)

اذن .. هذا الجندي الشجاع يجيد الاستمانة بالذكاء ، الى جانب أجادته الاستمانة بالسلاح يعزز هذا الرأي ما يقوله الكورس مخاطبا كلا من اليكثرا وأوريستيس خلال المشهد ..

**الكورس :** « أيها الطفلان ، يا منقذاً وطيس أبيكما ، لا تتكلم بصوت عال هكذا .. لئلا يسمعكما شخص ما .. ينقل حديثكما لسيدنا » (٢٨) .

وتنفذا للخطة التي رسمها أيسخولوس بروح عسكرية دربة يقول أوريستيس :

سأذهب الى الباب الخارجي كامل التسلح في زي رجل غريب ، ومعى بيلاديس الذي تربيته هنا كضيف وحليف للبيت ، سنكلم كلانا بلهجة بارناسوس محكيين النطق باللغة الفوكيه (٢٥) .

أن أيسخولوس هنا لم يكتف لبطله أوريستيس أن يتلبس شخصية رجل غريب عن البيت ، وإنما أراد له نشدان المزيد من رسم الخطة بدقة متناهية — أن يكون غريبا عن الديار ، وعن المدينة بل أنه من قومية أخرى ، ويتكلم بلهجة أخرى ، كل ذلك من أجل تحقيق عنصر الإيهام لدى أعدائه ومن أجل أن لا يعيقه أي عائق في تنفيذ مهمته . الا نستنتج من هذا أن

العقلية الدرامية التي ترسم تتالي الاحداث تكمن خلفها دراية عسكرية متمكنة ؟ ومن أجل أن يسبغ أوريستيس الصدق على روايته التي ادلى بها لأمه كليتمنسترا حول اختراع قصة مصرع أوريستيس ، يضيف إليها أيسخولوس بعض الروثوش التي تبدو وكأنها سطحية عابرة لكنها غسي حقيقتها هابة جدا ، اذ لولاها لما توغرت القناعة لدى كليتمنسترا بتصديق الرواية فهو يقول :

**أوريستيس :** انني غريب .. من الفوكيين .. بينما كنت مسائرا في طريقي الى أرجوس قابلني رجل غريب وسألني عن وجهتي قال لي : « بما انك أيها الغريب ، ذاهب الى أرجوس .. فتذكر ان تخبر والسيدي أوريستيس بأنه مات .. سواء قرر اصداؤه أن ينقلوه الى وطنه أو يدفنوه في الأرض التي قام فيها غريبا الى الابد ، فعد الى بقرارهم » ( ٣٠ )

فهو — كما اراد له أيسخولوس — لم يتظاهر بعدم معرفته لأوريستيس فقط ، بل انه تظاهر بعدم معرفته للرجل الذي أخبره بقصة مصرع أوريستيس ، وتظاهر بأنه لا يعرف أن أبا أوريستيس «أجاممنون» كان ميتا منذ سنوات طويلة اضافة الى أنه ذيل روايته تلك برجاء ذلك الغريب حول ضرورة معرفته لقرار أهل أوريستيس المتعلق بقضية دفنه . المكر والدهاء يتجسدان هنا ، ليس بشكل لافت للنظر حسب ، وإنما بشكل يدعو للدهشة ، وكأننا ازاء عقلية عسكرية متمكنة . ولا يتوقف أيسخولوس عند هذا الحد ، إنما يذهب في تنفيذ خطته الدقيقة الهادفة الى الانتقام من القتل الى أبعد من ذلك ، حيث تتبدى معرفته للامور العسكرية بشكل اكبر عندما أراد لأيجستوس أن يجيء الى البيت بمفرده ، وليس بصحبة حاشيته ، لان مجيء أيجستوس مع الحاشية — وهي مسلحة في العادة — سيكون حجر عثرة أمام تنفيذ أوريستيس للانتقام ، حيث تجرى مواجهة رجل لرجل وتنفيذا لهذا نسمع الحوار الاتي ، الذي يدور بين المربية والكورس ..

**المربية :** امرتني سيدتي أن أنادي أيجستوس بغاية السرعة لأجل الغرباء ، حتى يحضر ويعلم بوضوح أكثر .  
**الكورس :** وبأية صورة امرته أن يحضر ؟ .. هل يحضر مع حرسه الخاص ؟ أو بدون حرس ؟ اطلبي منه أن يحضر وحده وبغاية السرعة .

هناك اشارات اخرى تدلل على العقلية العسكرية التي كانت خلف عقلية أيسخولوس الدرامية ، بيد أننا اكتفينا للتدليل على وجهة نظرنا بما استشهدنا به آنفا .

وان كان ايسخولوس اول من ادخل الممثل الثاني مما ساعد على خلق اسلوب اكثر درامية للحوار وفي ادارة دفة الاحداث ، واغناء العمل المسرحي فانه ازاء هذا لجا الى التقليل من اناشيد الجوقة نسبة الى ما كان عليه وضعها لدى المؤلفين التراجيدين الذين سبقوه ، بيد انه — وهو يقتل من دورها منحها بعدا دراميا فاعلا فهي تشترك في الحوار من جانب ومن جانب آخر نرى ان الجوقة في **حاملات القرايين** من الاء اللواتي يشابهن في معاناتهن ما تعانيه اليكترا نفسها ، لهذا السبب نرى ان الجوقة تشترك في تسيير دفة الاحداث ، فهي التي اشارت على اليكترا بأن تدعو على امها وشريكها ايجستوس لدى تقديم القرايين ، كذلك نرى هذه الجوقة وهي تشارك في اكثر من موضع باستصراخ الالهة .

والاهم من كل هذا نرى الجوقة وهي تتدخل في رسم خطة الانتقام ، جرى ذلك عندما طلبت من المربية ان تحرف الرسالة التي حملتها لها — كليتمنسترا لكي تنقلها الى ايجستوس ، كما جرت الاشارة قبل قليل ..

### ثالثا — مفهوم العدالة لدى ايسخولوس :

يكتسب مفهوم العدالة عند ايسخولوس بعدا خاصا يختلف فيه عن كل من سوفوكليس ويوريديس فهو من جانب يشير الى عملية استرقاق الاحرار لدى مخاطبة الكورس لاليكترا ، في مشهد تقديم القرايين على لسان الكورس . قائلا :

الكورس : اما انا ، فيما ان الالهة احاطت بمدنيتي بصحير محتوم اذ ساقوني بعد بيت ابي الى مصر الرق بهدف ضد ارادتي « (٣١) ان الموقف الایجابی للكورس من قضية تحقيق العدالة عبر تعاونه التام مع كل من اليكترا واوريستيس في تنفيذ خطة الانتقام يدلل على ان ايسخولوس عندها وضع هذا الكورس الشبيه بالنساء الشرقيات الناثحات فانما هو يتعاطف — من طرف خفي ، غير مباشر — وجدانيا مع هذا الكورس . علما بان الرق بحد ذاته كان مشروعا ايام الاغريق ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى نرى ايسخولوس يشبه الحالة التي تعيشها اليكترا في كنف امها وعشيقها ايجستوس ، بحالة الاء ، وهذا بحد ذاته نوع من الاعتراف بالاستغلال الواقع على كاهل الرقيق ، فهو يقول على لسان اليكترا : « اليكترا : انها « كليتمنسترا » قتلت ابي .. اما انا فاحتقرت منذ ذلك الوقت ، واعتبرت من سقط المتاع ، محبوسة في حجرتي كما لو كنت كلبا شريرا « (٣٢)



ان الحالة التي تعيشها اليكترا شبيهة تماما بحالة النساء الاسيرات « الكورس » فهي تتعرض مثلهم للاضطهاد والاستغلال ، لقاء هذا نراهم يتخذون موقفا جماعيا من قضية تحقيق العدالة ، بالانتقام من قتلثة اجامنون .

وحول مفهوم العدالة يقول ايسخولوس على لسان الكورس :  
« الكورس : .. ان البشر يحسون بالخوف . لان النجاح يبدو في عيون الناس لها ، بل واكثر من اله . ولكن ميزان العدالة المتزن ساهر على المراقبة فيسقط بسرعة على الذين لا يزالون واقفين في الضوء . (٣٣) تلك اشارة واضحة تحذيرية للذين يداخلهم الغرور وهم يعيشون متمعة نجاحهم ، وتلك هي صرخة ايسخولوس لارستقراطية اثينا الحاكمة ، المنتشية بانتصارها وازدهارها ، ان لا تغيب عنها فكرة العدالة ، بميزانها المتزن الدقيق .

وعن معاقبة القتل نستطيع الاستشهاد بالحوار الذي يدور بين اليكترا والكورس :

« اليكترا : بم اصلي ؟ علميني  
الكورس : ان ينزل عليها شخص ما ، اله او انسان  
اليكترا : انتصدين ان ينزل حكبا او مبتقيا ؟  
الكورس : قلبي لي عبارات بسيطة : من ياخذ روحا نظير روح .  
اليكترا : وهل هذا شيء عادل يحق لي ان اطلبه من السماء ؟  
الكورس : وكيف لا يكون عادلا ، ان تجازي العدو شرا بمثله » (٣٤)

من هذا الحوار نستنتج ان القصاص هو مجازاة العدو بشر مساو للشر الذي ارتكبه هو مفهوم « العين بالعين والسن بالسن » ، لكن تحقيق العدالة هذا لا يتم الا بمساعدة الالهة .

« الكورس : .. انها القاعدة الابدية التي تجعل الدم المراق على الارض يطلب دما آخر ، يصرخ القتل بصوت عال علي روح الانتقام التي تجلب ، من اجل من سبق قتلهم ، دمارا على آخرين (٣٥) .

هذا الاترار بضرورة الانتصاص من الغائل بالقتل ، يقترن مباشرة بالتوجه الى الالهة :

« اوريستيس : .. يا قوى العالم السفلى الملكية ، انكم ترون لعنات

المقتولين العاتية ، ترون بقايا اسرة آتريوس .. فالى اي طريق نجه ، يا زيوس ؟ (٣٦) .

العدالة هنا لا تتحقق بعيدا عن ارادة الالهة .  
وفي مشهد آخر نرى الكورس يقول :

« الكورس : .. استمع الى توسلي يا زيوس ، يا اب الالهة الاولمبية .. وانت يا من تسكن المغارة العظمى الجميلة البناء ، اقم العدل الشافي .. محدثا الدمار الدموي في داخل البيت ، ومحطبا المجرم الذي تسبب في الموت » (٣٧) ..

ان هذا الاستشهاد ليس سوى اقرار بحق الميراث من جانب الابناء تجاه الآباء ، والميراث هنا لا يتمثل بوراثنة السلطة او المال حسب ، وانما هو ارث للمسؤولية ايضا ، ارث للحفاظ على النسل .

« اوريستيس : .. بعثني عبدا رغم كوني ابن رجل حر المولد (٣٨) .. ان كون اريستيس حرا لم يأت الا بنتيجة حتمية لانحداره من صلب اب حر المولد ، ذلك هو اعتراف آخر لايسخولوس تجاه حق الابوة .

ان اوريستيس لم يقل لاه : « بعثني عبدا رغم كوني ابنك »  
وعندما تساله امه :

كليتمنسترا : اذن فابن الثمن الذي تقاضيته منك (٣٩) .. يجيبها  
اوريستيس : يمنعني العار من ان اقرعك بما تستحقين (٤٠) ..  
فترد عليه

كليتمنسترا : اذن فلا تحجمن عن اعلان حماقات والدك (٤١) ..  
يصرخ في وجهها اوريستيس : لا تنتهي ذلك الذي كان يكذبك وانت جالسة في البيت دون عمل » (٤٢) ..

انه اعتراف صريح بحق الابوة ، او بالاحرى اعتراف بالموقع المتقدم للرجل الاب بسبب من القوة الاقتصادية الناتجة عن كونه ممثلا لتسوى منتجة ، في الوقت الذي تحولت فيه المرأة من مشرفة على الاقتصاد العشائري ابام المجتمع البربري الى رهينة في البيت لاعمل لها ذو طابع انتاجي مباشر تقوم به . نتيجة لهذا ، وبسبب من ان اوريستيس الوريث الشرعي لابيه ، فبالثالي هو المسؤول عن الانتقام له . حتى وان اختلف موقف الالهة ازاء تنفيذ عملية الانتقام .

وفي الوقت الذي بدأت فيه « الايرينيات » بمطاردة اوريستيس نرى ان ابولون لم يتردد عن الوقوف الى جانبه ، وكما تم حسم الصراع بين حق الابوة والامومة على الارض لصالح حق الابوة ، حسم الصراع بين الالهة بانتصار ارادة ابولون عن طريق استرضاء الايرينيات .

وازاء تحقيق العدالة عن طريق قتل الام ، يضعننا ايسخولوس امام اتجاهين .. الاول : اتجاه ذو طابع سلوكي ، والثاني : اتجاه ذو طابع ديني .

وان كان ايسخولوس قد وجد مبررا للانتقام من اكسركسيس في الفرس ، عندما جعله متهورا مغرورا فانه برر الانتقام من كليتمسترا لانها تنفق الى الاحساس بالامومة بشكلها الحقيقي، سواء عبر معاملتها لايكترا التي كانت اشبه بمعاملة الاماء ، أو بموقفها من اوريستيس الذي تجلى عند تلقيها خبر موته ، فهامى تعد اوريستيس — الذي ظننته غريبا — عندها قالت له :

« كليتمسترا : .. يجب ان تطمئن وتؤكد من أنك لن تنال جائزة اقل مما يليق (٤٣)

ترى ما هي طبيعة هذه الام القاسية التي تعد اولئك الذين حملوا لها خبر وفاة وحيدها بجائزة قيمة ؟؟  
وفي هذا تشير المربية واصفة كليتمسترا للكورس بانها تظاهرت بالحزن . لكنها في الحقيقة خفت ضحكتها لما حدث ، واسعدها امام الخدم ، وخلف عينين تتظاهران بالبكاء (٤٤)

تلك هي حقيقة الام المجرمة التي لا تستحق هذا العقاب المعادل لكونها اما ناكرة لامومتها حسب ، وانما لانها — وهذا هو الالم — ذات ايمان متزعزع .

اليكترا : .. تلك القاتلة ، التي اتخذت لنفسها ازاء اولادها روحا لا الهة لها (٤٥)

ثم ان كليتمسترا حينما عمدت الى ارسال من يقدم باسمها القرايين للالهة ، لم يصدر منها ذلك عن ايمان حقيقي بالالهة ، انها هي تفعل ذلك تلقا للالهة ودرا لخطر فتكهم بها .

الكورس : .. اعرف يا بني ، فعلت ذلك لانها رأت حلما اضطرب له قلبها ، وحامت حولها ارواح الليل المفزعة (٤٦)

ويرى جورج طوموسون أن الثلاثية بشكل عام تتجه لاقترار هذا الحق .. حق الأبوة ، والاتجاه نحو تدني مكانة المرأة الاجتماعية .. فما بالك اذا كانت هذه المرأة قاتلة وناكرة لامومتها وجاحدة بالهتها .. يقول : « وفي مسألة الأبوة تؤيد أثينا موقف أبولون — والمقصود هنا في مسرحية الهات الرحمة Eumenides — وبذلك تضع المبدأ الاساسي لقانون الارث الاتيكي ، الذي لم تقيد فيه حرية الزوجة لصالح الزوج فقط ، بل لم تعتبر الام من الاقرباء اطلاقا ، وذلك بقدر ما كان الامر يتعلق بانتقال الملكية (٤٧) .. »

وفي الختام فان « أهم ما يخلب اللب في تراجيديات ايسخولوس هي حاملات القرايين ... افكاره الدينية التي تجعل المرء يعتقد انه كان راسخ الايمان بالالهة . ومن أهم هذه الافكار عقاب البشر اذا تجاوزوا الحد في الفطرسه .. وكذلك فكرة حتمية الاشياء ، فالضربة لا بد ان تتبعها ضربة أخرى ، ولا نهاية لهذه السلسلة المشؤومة من الضربات الا بانقراض الجنس ، أو سيادة القانون والعدل (٤٨) »

## الهوامش

- ١ - د. محمد غلاب - الادب الهيليني - ج ٢ - ص ٥٥ .
- ٢ - منذ زمن ايسخولوس على الأقل ، لم يكن يسمح للشعراء الذين يشتركون في المسابقات المسرحية ان يقدموا مسرحية واحدة فقط ، بل أربع مسرحيات لتكون من ثلاث مآسي ، ومسرحية رابعة ساتورية ، وكانت الطريقة المعتادة لايسخولوس ، في استخدام الثلاثية لعرض قصة مسرحية مثل « الاورستيا » أما سوفوكليس فقد تخطى عن ثلاثيات ايسخولوس وأبدل بها مسرحيات منفصلة ، فكانت أعمالا كاملة بنفسها . ( انظر الدراما الاغريقية د. ابراهيم سكر - ص ٥٤/٥٢ ) .
- ٣ - د. ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ٤١ .
- ٤ - انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للدكتور - ابراهيم حمادة - دار الشعب - القاهرة سنة ١٩٧١ ص - ٢٦٩ .
- ٥ - أمين سلامة - مسرحية حاملات القرايين لايسخولوس - دار الفكر العربي ١٩٦٦ المقدمة ص ٥ .
- ٦ - يزيد من الاطلاع - انظر كتاب : نظام الاتيين لارسطو - ترجمة الدكتور طه حسين - دار المعارف بمصر ١٩٢٥ .
- ٧ - د. ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية - ص ٢٥ .
- ٨ - المرجع السابق ص ٢٢ .
- ٩ - نفس المرجع ص ٢٠ .

- ١٠ - أمين سلامة - مقدمة مسرحية « حاملات القرايين » لايسفولوس هي ١٥/١٤ .
- ١١ - د. ابراهيم سكر - الدراما الاغريقية هي ٤٤ .
- ١٢ - حاملات القرايين - ترجمة أمين سلامة - هي ٥١ .
- ١٣ - المرجع السابق - هي ٧٨ .
- ١٤ - حاملات القرايين - هي ٤٠/٣٩ .
- ١٥ - جورج طومسون - ايسفولوس واثنين - هي ٢٥٢/٢٥١ .
- ١٦ - حاملات القرايين - هي ٦٢/٦١ .
- ١٧ - فن الشعر ١٤٥٥ أ .
- ١٨ - المرجع السابق ١٤٥٤ ب .
- ١٩ - د. ابراهيم سكر - ثلاثة الاوريسنيا - هي ٢٢ .
- ٢٠ - حاملات القرايين - هي ٥١ المقدمة .
- ٢١ - نفس المرجع - هي ٤٨ .
- ٢٢ - نفس المرجع - هي ٥٠ .
- ٢٣ - انظر حاملات القرايين - مشهد تقديم القرايين هي ٤٥ - ٤٦ .
- ٢٤ - د. ابراهيم سكر - ثلاثة الاوريسنيا - هي ٢٨ .
- ٢٥ - المرجع السابق - هي ٣١ .
- ٢٦ - المرجع السابق هي ٤٦ .
- ٢٧ - المرجع السابق - هي ٤٩ .
- ٢٨ - نفس المرجع - هي ٥١ .
- ٢٩ - نفس المرجع - هي ٦٢ .
- ٣٠ - المرجع السابق - هي ٦٨ .
- ٣١ - المرجع السابق - هي ٤٢ .
- ٣٢ - المرجع السابق - هي ٥٧ .
- ٣٣ - نفس المرجع - هي ٤١ .
- ٣٤ - حاملات القرايين - هي ٥٦ .
- ٣٥ - حاملات القرايين - هي ٥٦ .
- ٣٦ - حاملات القرايين - هي ٥٦ .
- ٣٧ - حاملات القرايين - هي ٥٧ .
- ٣٨ - حاملات القرايين - هي ٧٩ .
- ٣٩ - حاملات القرايين - هي ٧٩ .
- ٤٠ - حاملات القرايين - هي ٧٩ .
- ٤١ - حاملات القرايين - هي ٧٩ .
- ٤٢ - حاملات القرايين - هي ٧٩ .
- ٤٣ - حاملات القرايين - هي ٦٩ .
- ٤٤ - حاملات القرايين - هي ٧١ .
- ٤٥ - حاملات القرايين - هي ٤٧ .
- ٤٦ - حاملات القرايين - هي ٦١ .
- ٤٧ - جورج طومسون - ايسفولوس واثنين - هي ٢٨١ .
- ٤٨ - د. سكر الدراما الاغريقية هي ٤٨ .



## بصمت : حسن موسى

في الصمت من أجل الصمت ، فما كان  
يرغب في التفكير . . أن يستمر في التفكير .  
لا أحد يعرف بماذا يفكر ، ولم يقل لأحد  
بما يشغله . وعندما أعادت أخته الكرة مرة  
أخرى رغبة منها في إخراجه من صمته

طوال عصر ذلك اليوم ظل صادق  
صامتاً . واضح أنه مشغول بمسألة كبيرة ،  
صمت عندما كلمته أخته في قضية معينة ،  
كان رده مشبعاً بالبرود . كان يرغب في  
الصمت . . في الحقيقة أن صادقاً غير راغب

قال لها . .

يأتي لنا بمثال عنها . . نريد أن يكون مثالا  
فيه تضحية بحق ؟ . . هذا هو السؤال  
يا والدي .

— وأنت تبحث من مثال . . هذا  
حق . . اسمع يا صادق . سأحكى لك  
حكاية صغيرة لعلك تجد فيها مبتغاك . .

ثم صمت كل شيء . فقد قررت  
العائلة أن تسمع مع صادق الحكاية التي  
قد يكون فيها مفتاح اللغز الذي حير صادقاً  
عصر هذا اليوم . هذا اليوم بالذات . .

في العيون تقرب . وفي النفوس شوق .  
وجاء صوت الأب هادئاً متوازناً .

في إحدى الحروب التي مرت على  
البشر . كان جيش إحدى الدول يدافع  
بضراوة عن بلاده كي يصد غزو المعتدي .  
واستطاع بعد طول جهاد أن يبحره إلى  
عبر نهر كبير . لكن هذا النهر يقع في  
أرض الدولة نفسها . . وفي الضفة الأخرى  
من هذا النهر كانت هناك قلعة ضخمة ،  
كانت قد شيدت منذ زمن بعيد وكان العدو  
قد احتلها وجعلها كقاعدة انطلاق . . هذه  
القلعة يا صادق كانت مستودعاً ضخماً  
للعدو . وعندما حاول قائد جيش الدولة  
المعتدي عليها عبور النهر ، فكر قبل أن  
يعبره . أن سيطرة العدو في الجانب الآخر  
قوية . ستكون مغامرة فاشلة إن حاولت  
العبور . لا بد سيبيد جنودي . .

لذا فلم يجد القائد مناسباً من الانتظار ،  
غير أنه وقع فريسة للقلق ، فهو يعرف  
تماماً أن العدو منهوك القوى الآن نتيجة  
الانكسارات التي مني بها ، لذا فإنه إذا

— كريمة ، أخية ، دعيني أفكر رجاء .  
— بماذا يا عزيزي ؟  
— أخية ، دعيني أفكر والسلام .  
— لكنني أرغب في أن . . . .  
— كريمة . . رجاء . . . .

تركته لحاله واضح أن صادقاً غير  
مطمئن ، لكن من الواضح أيضاً أن في صادق  
رغبة في حل لغز ما .

. . .

كماداته عند مغيب شمس كل يوم  
يعود أبو صادق من عمله . لم يتخذ صادق  
ركناً منزلاً عن العائلة ، لكنه لا يبدو  
مشركاً تماماً معها . . أخته تناقله النظرات .  
كانت هي الأخرى تريد أن تكشف اللغز  
الذي سرق أعصابها عصر هذا اليوم ، هذا  
اليوم بالذات ، لذا فما أن تم العشاء . .  
اقتربت من أبيها وهمست بأذنه شيئاً .  
التفت الأب أثر ذلك إلى صادق :

— صادق . . تعال يا ولدي  
اقرب صادق من أبيه .  
— تبدو مهموماً يا حبيبي .  
— لست مهموماً يا أبي ، إنني أفكر  
فقط .

قال الأب مازحاً :  
— ألا يحق لنا أن نعرف بماذا تفكر ؟  
— بلى ، سأقول لك . . لقد سألتنا  
المعلم هذا اليوم سؤالاً كبيراً .  
— هل تذكر السؤال يا ولدي ؟  
— كيف لي أن أنساه . و التضحية . .  
كلمة كلكم سمع بها . من منكم أن

ما ترك دون طرد فانه سيعيد تشكيل جيشه  
من جديد ومن ثم سيبدأ الغزو مرة أخرى  
وحينها من سيفضن التناحج .

— هل أنت متبه يا صادق ؟  
— نعم يا أبي ، انني متبه جداً .  
— حسناً . لنكمل .

من هنا كانت الليالي التي تتابعت على  
القائد وجيشه مقلقة . حتى كان ذلك اليوم  
الحامس .

— أي يوم يا أبي ؟  
— لا تستعجل الأحداث . . ستصلك  
تباعاً .  
— عفواً يا أبي .  
— لا بأس .

ثم تابع الأب . في أيام الحروب  
يا ولدي يحول الجنود بالغذاء لأيام قسداً  
تطول . وهذا الغذاء مكون في أغلبه من  
المعلبات والأشياء التي لا تفسد بسرعة  
كبعض الحلوى والسكر والشاي والطحين  
وغيرها وفي الحالة هذه يترتب على الجنود  
الحفاظ على أغذيتهم . وكان من عادة القائد  
أن يملأ اناء كبيراً نسبياً بالماء ثم يجيء  
بعلية الحلوى ويضعها في الوسط دون أن  
تفرق ، حفاظاً عليها من النمل . وفي  
صباح ذلك اليوم استيقظ القائد من نومه .  
وعندما هم بالافتطار ، كانت دهشته كبيرة .  
لقد ذهل من المفاجأة حتى أنه قرر في لحظته  
أن يجمع جيشه .

— أتدري ماذا رأى القائد يا صادق ؟  
— لا يا أبي ، ماذا رأى ؟

— لقد شاهد قلعة الحلوى يحتلها النمل .  
صاح صادق :  
— لكن كيف ؟ ان الماء يفصل بين  
النمل والحلوى .

— هنا السر يا ولدي .  
— لا أفهم .  
— دعني أكمل وستفهم .  
— حتى يستطيع النمل العبور إلى  
الحلوى كان عليه أن يقوم بمجازفة كبيرة .  
أن يضحي بعدد من أفرادهِ وذلك ما تم .  
المعروف يا ولدي أن النملة عندما تلدغ  
نملة أخرى تموت كلتا النملتين . خاصة  
عندما تكون اللدغة في النملتين في آن واحد .  
لذا فإن النمل قد صنع جسراً من الضحايا يربط  
بين ضفة الأناء الكبير وقطعة الحلوى . أما  
النمل الحي فكان يمر على جسره الحبيب  
إلى قلعته الحلم .

— أتدري ماذا فعل القائد يا صادق ؟  
— حلق صادق في عيني أبيه وكأنه  
يشاهد القائد فيهما :  
— لا يمكن أن يصل قلعة العدو إذا لم  
يفعل مثل النمل .  
ثم أضاف :  
— لكي يطرد أعداءه عليه أن يصنع  
جسراً من شهداء .  
ابتسم الأب . ابتسم العائلة . وابتسم  
صادق وهو يردد :  
— هذه هي التضحية إذن ؟  
وكان في صوته عزم غريب ، غريب  
عزم من أدرك سرّاً .  
• • •

حسن موسى



# الفتاى محمّد خضير في نار الشك

بقام : عبد الستار ناصر

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

في « رحلة نحو البداية » وعلى صفحة ٣٨ يقول كولن ولسن :  
— ان الكتاب المبدعين يحتاجون الى قدر معين من المعارضة وعدم  
التشجيع ، تماما كما تحتاج الكلاب الى بعض العظام في وجباتها ، ومن  
يستمر منهم في الكتابة يكونون افضل الجميع ، اما اغداق التشجيع على  
جماعة من الكتاب تملأ غرفة واسعة ، وهم جميعا من الناشئين ، فسوف  
يكون شبيبها بوضع السهاد والمخضيات للاعشاب في ارض مهله . .

★ ★ ★

القاص محمد خضير ، يكتب القصة في درجة ٥٠ مئوي ، درجة حرارة — كما يقول — تشوى فيها القصص وتطرق طرقا ، مفردات جديدة وباذخة وجميلة .. أسماء وحالات ، يصنع منها « قصة » لا مضمون فيها سوى تركيب لغوي عال وباذخ وجميل .. يوهم بالمضمون دون أن يصل ، ويبدع في الشكل حد الوقوف على الرسم والزخرفة والنحت والخط والموسيقى والاعراس ، دون أن يكون أي ( فن ) منها .. انها « درجة حرارة ثلاثم اله الملائيا ليخرج متنزها في المستنقعات ، وللسمك الاسود الذي يلتهم يرتقات البلهارزيا ، وللجراء التي تبترد في ظل آنية الفخار الراشحة » .. !

وماذا أيضا ؟ ثنائي قصص ، ومقدمة لا تقل — في مضمونها — عن قصص الكتاب ، زحمة من الفاظ ، حمى من تشبيهات وأسماء لا نهاية لها .. باذخة حد أن تلتهب بين عينيك .. جميلة وجديدة حد الاعجاب .. ولكن ، ماذا وراء هذا الجديد الباذخ الجميل ؟

اقرأ « تاج لطبونة » وخذ مثلا ما جاء فيها من مفردات — للسمع — انيقة ومشددة : ( رغاء ، خباء ، خلوي ، نزرة ، مزاعل ، افريز ) او ( يرتقات ، دايئمو ، كاراتاكس ، فوخذة ... ) في صفحات أخرى ... وسواها ... مفردات توحى بالمعرفة ، حتى انها تبعث الدهشة .. ان تحشرها في قصة ، ذلك شيء مقبول ، على أن تعطي القصة — في النهاية — احساسا بشيء ، أو إشارة الى شيء ... أي معنى ، أية مسألة ، لكن ان تقرا — مجرد — الفاظ جميلة (مضججة) على طراز معاصر دون مضمون حقيقي .. ذلك أمر آخر « ترانيل الصحراء الابدية » ثم « ترنيل الخائف » و « ترنيل عين الجمل » وبعدها « الترنيل السامي » .. حسنا ، انها على شريط تسجيل قرب مخيمات وبيوت الشعر ، الصورة الدقيقة لطبونة .. كم عدد القراء الذين يفهمون هذا النوع من الكتابة ؟ الا بحق لنا ان نسأل ماذا وراء هذا كله ؟!

ليس من شك في أن القاص محمد خضير على جانب كبير من وعي التجربة .. — التجربة في الكتابة — وقد رأى في نفسه حاجة الى شيء من التغيير ، عندما كتب ( احتضار الرسام ) و ( اله المستنقعات ) .. خطوة الى القصة الجديدة ، في الشكل والمضمون ، دون أن يأخذ أحدهما من نصيب الثاني .. ان هاتين القصتين « اضاءة » ولكنها جاءت من « المملكة السوداء » ! المجموعة القصصية الاولى لمحمد خضير .

\*\*\*

ثمة أعمال أدبية ساذجة ، نقر ضعفها وسوء حبكتها من السطور الأولى ، أمثالها تلك الكتابات التجارية السيئة ، وفقير العلايلي ، حازم مراد ، وسواهما .. وثمة أعمال أدبية تستند على جانب من الفن والذكاء والتجربة ، لكنها تعتمد في ( نجاحها ) على قسط سري وأمر من ( الحيلة ) القصصية .. ذلك أمر يعرفه الكاتب عن طول ممارسة .. فهل يريد القاص محمد خضير أن يتخلص من تهمة القصة الساذجة ، بأن ينزلق تحت ( هالة .. ! ) القصة الغامضة ، السرية ، غير المفهومة ، التي تأنف من أية علاقة مع القارئ ؟! القصة التي لا تقول أي شيء للقراء ، ولكنها تكتب للتأمل والاكتشاف والحيرة وحل الالغاز ، حتى يصل بها الأمر — في آخر المطاف — أن تكون أي شيء من الفنون إلا القصة القصيرة .

في الرواية ، كما في الرسم والسينما ، وبقيّة الفنون ، من الممكن جدا الاعتماد على هذه ( الحيلة ) الذكية التي تغطي ( الخيال ) الشاذ أو ( الكذبة ) الكبيرة أو حتى ( سوء الحبكة ) أو انتفاء المضمون .. وهذا ما يعتد عليه البعض من كتاب القصة ، من لا يملك مضمونا ، من لا يعرف كيف يبدأ وإلى أين سينتهي .. وفي ذات الوقت قد يلجأ إليها الكاتب الذكي ، ذو التجربة الغنية .. وهنا ، لا تدري أين أنت من القصة ؟ إنها نفس المفردات الجميلة ، الباذخة ، تصرخ في وجهك بأنائة وخجل .. نفس المفردات التي تأخذ بعض « مؤرثيها » إلى الشهرة ، يتسلطون درجاتها دون أي اعتزاز ولا أوجاع إلا أوجاع الرأس — بسبب البحث الدائب عن حيلة فنية أعمق وأكثر اثرا في النفس — ولا أريد القول أن محمد خضير واحد من هؤلاء ، لكنه دون أن يدري يوسع من حوله ( الفخ ) ليضيق في مكان آخر .. فهذا النوع من الكتاب له القدرة على البقاء في الساحة مدة أطول .. أن مهمته سهلة وبسيطة ، ما دام رأس مالها ( البحث ) عن معلومات ومفردات ، وقدرة لا بأس بها في ربط الجملة بالجملة ، مع فائزة بينهما ، أو نقطة غامضة لا تدل على شيء ، أو استدراك مبهم في سطر من السطور ، أو قوس مفتوح ليس فيه ولا منه سوى ( انفتاحه ) الجميل ، واكتب عندها ما شئت عن أنواع النسور وأنواع الأسماك وأنواع البشر والخيول والدواجن ، أو ما شئت من الغرف المفلقة أو الغرف المفتوحة .. أو ما شئت لقصة لا تدري أين ستنتهي ، لانك — أصلا — لا تدري كيف بدأت بها .. وإذا تمكّن ( أحدهم ) من فرض اسمه — بسبب فقر الجو الفكري أو بسبب الانبهار الذي تخلقه ( الحيلة ) في أول وقوفنا عليها — فقد تمكن هذا ( القاص ؟ ) من فرض ( طريقتة ) الإبداعية الجديدة في الكتابة ، حيث لا أسلوب سوى

ما سلفنا ، ولا مضمون غير ( البحث ) المستمر عن مضمون .. البحث  
الدائب ، بلا جدوى !

★ ★ ★

وقد صدرت في السنوات العشر المنصرمة ، روايات ومجاميع  
تصصية كثيرة ، استندت الى هذه اللعبة الطريفة ، وكبرت في اذهان  
( بعض ) القراء والمعنين بهيوم القصة ، ليس لسوء أو عجز في التفكير ،  
وانما لحاجة غامضة الى ( الجديد ) .. حتى ان جاء هذا الجديد مزوقا  
بالكذب والزخرفة الهشة دون اساس اصيل في العملية الابداعية .. بل  
يصل الامر ببعض الكتاب ان يصدق هو نفسه امدى عبقريته ودرايته بهذا  
الفن .. حد التنظير وفرض ( القادة ) على التلاميذ والصبيان وعديمي  
الموهبة ..!

ويستمر البعض في الكتابة ، والنشر ، والتعليق في الصحف والمجلات  
حتى يصبح ( رائدا ) ان شاء الحظ ، او شبه رائد ان تعثر بعض الحظ ،  
او يستقط ضحية لعبته الى آخر الشوط .. ونقول لسوء الحظ ، فقط !

اما القاص المبدع ( محمد خضير ) فقد خرج من شرنقة هذه ( اللعبة )  
وانقذ اسمه وفنه ، ولكنه ما زال في ( حنى ) هذا النوع من الكتابة .. واذا  
كانت القصة ( تلتهب ) في درجة ٥٠ مؤي « ترى ماذا ينتظر لينفض عن  
نفسه كل هواجسه وأوهامه . وينصرف حرا من هذا الهم الكبير ... »  
وهل يستطيع ؟ هل سبقى القصة القصيرة — هذا الكائن الغريب — بين  
أوراقه وتحت سقف بيته ، لا تخرج الا في الصيف ، مثقلة بالحرارة والغبار  
والعرق .. اليس من امل في شتاء عذب جميل ينزع عن ( قصته ) ثوبها  
الحارق المحترق ؟!

★ ★ ★

كانت قصص « الملكة السوداء » قد وقفت — بشيوخ — ازاء الهابط  
والساذج من تصصنا المعاصر ، تكشف عن موهبة وتجربة وابداع كبير ..  
هل نسبنا قصة ( الارجوحة ) و ( تقاسيم على وتر الربابة ) ؟ لقد قسرات  
الملكة السوداء مرتين ، من يدري ، ربما ثلاث مرات ، وليس من الممكن ان  
اترا ( في درجة ٥٠ مؤي ) اكثر من مرة واحدة ، وقد اقف عند صفحة ما

واترك القصة ، وهذا ما لم افعله في قصص « كالثفيع » او « حكاية الموقد » او « العلامات المؤنسة » وكلها من مملكة القاص محمد خضير الاولى ...

في سنة ١٩٦٦ وما بعدها ، كتب القاص بعض هذه القصص الرائعة ، هل من السهولة ان نقول « رائعة » ؟ .. وكان لها طعم خاص في حياتنا الادبية ، كانت تلك النماذج اكثر حرارة واعبق صدقا من ان تحرقها او تشويها درجة ٥٠ مئوية ، لماذا فات القاص محمد خضير ان يرى هذا الخط البياني المتعرج وكان بين يديه ان يقرأ ما كتب ، وان يكشف صعود او هبوط هذه القصة او تلك ، هذا النموذج او ذاك ! ..

هل تشفع مقدمة المجموعة ، في ان تخفف هذا الانحدار ، او ان توازن بين المملكة السوداء ، وفي درجة ٥٠ مئوية ؟ ان المقدمة كما قلنا ليست الا قصة تاسعة تضاف الى القصص الثمان .. أين فيها لغة المقدمات ، كي يفهم القارئ منها ما يريد القاص ان يقول ؟

« قد تعجبون كيف استطاع الإمساك بالاشياء الساخنة في هذه الغرفة .. اني كتب ، عادة ، بمزاج بارد ، والكلمات بين يدي ككرات تلج ، ولكنها بصلابة الحديد ، لذا احتاج لتسويتها الى سندان ومطرقة وكور متاجج على الدوام » ..

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

انها لغة في غاية الجمال ، انا احبها جدا ، ولكنها لا تقول اي شيء ، سوى المزيد من الجمال في اللغة ، والبذخ في العبارة ورسما ، موسيقاها وزخرفتها ، ماذا يعني ان تمسك بالاشياء الساخنة ، وان تحتاج الى سندان ومطرقة وكور متاجج على الدوام — كي تكتب ؟ — هل هذا ما نحتاج اليه حقا ، لنكتب ؟! وماذا سنكتب بعد هذه العملية الصعبة ؟ صفات داخل صفات ، واسماء داخل اسماء ومعلومات لا آخر لها .. وماذا ستقول قصة طويلة مثل ( منزل النساء ) وقد انشطرت الى قسمين : قسم اعلى وقسم اسفل .. وهل ترى نحتاج الى مطرقة حقا كي تفصل بينهما ، او سندان لتثبيت كل جزء في مكانه ؟ .... لا ادري لماذا يتورط كاتب مبدع واصيل مثل محمد خضير في اغراق نفسه في شبر من الماء ، وها هو يستغفر :

« أرجو ان تعذروا هذا المزاج ، وتغفروا له .. فهو يريد تسديد ديون الماضي المتركة ، ويهجر هذه الغرفة الى الابد .. دعوه يتلظى اذن الى حين ... »

وليس امامنا ، لاتنا نحب ادب محمد خضير ، الا ان نعذر هذا المزاج ونغفر له ، فقد كتب لنا — بحب عظيم — اجمل « الاسماك » وعرفنا كل اسماها ، وقرانا « شجرة الاسماء » بنفس الحب ، وما زلنا نعيد السفر في « القطارات الليلية » وندخل في « التابوت » ونحن اكثر قناعة من القاص نفسه بان اللاحق الجديد لن يحترق ابدا في درجة ٥٠ مئوية .. ونرجو الا يقول محمد خضير ما قاله جول رومر :

— انا عندما لا افكر بنفسي ، يعني انني لا افكر بأحد ..

\*\*\*

كلمة أخيرة لا بد من تكرارها ..

كانت « المملكة السوداء » وما زالت ، واحدة من الاعمال المهمة في ادبنا القصصي ، وما زال في يقيني ما نشرته يوما عن محمد خضير : « هذا الجنوبي الرائع ، يكتب بصمت ، يخلد لقصصه كما المتصوفين ، لم اقرأ له عملا جديدا ، الا وازداد يقينا بمستقبل القصة العراقية .. ابطاله — وهم لا يتشابهون — يستنزفون على صفحات قصته حتى لا تجد ما يمكن اضافته الى القصة .. انه عالم كبير ، ولكن القصة ، رغم حلمه الكبير ، لا تتسرب من بين يديه ، فهو عند كتابتها يعي جيدا مهمة الفنان في داخله .. واذا كان ثمة ما يعيب قصة محمد خضير فهو هذا النسج المتشابه في التراكيب والاضافات والوصف الزائد .. »

قلت هذا عن المملكة السوداء ، في مجلة بيروت المساء ، وكانت المجموعة بحق ، بداية صعود في القصة العراقية الى حيث نطمح جميعا ، قراء وكتاب قصة ، وما كان من السهل ان نطمع بالمزيد ، لكننا ، رغم هذا ، كنا نريد لهذا القاص ان يعطي اكثر ، نماذج اعرق ، ولكن .. حين احترق المضمون — عملا — في لهيب الشكل ( في درجة ٥٠ مئوية ) كان علينا ان نغتنم الى انه « بشر مثلنا » وان القصة تبقى اكبر من كاتبها .. ونبقى — جميعنا — نكتب لنصل اول اسرارها .. حيث يبقى الاخلاص اهم من الممارسة واكبر ، كما يبقى ( الابداع ) اعظم من ( الكم ) .. وكما يقول احد الفلاسفة « هناك دائما ما هو اشد فظاعة .. شيء اسمه الحقيقة » ومن اجل ان نعي سر النجاح ، ليس من العيب ان نفشل ، ولو لمرة واحدة. هل تراني قلت شيئا قاسيا ؟ ارجو الا يكون هذا ..

## من ديوان للياقوت للجبل الاخضر

شعر : مسلم الجابري

يصدر قريباً

القيت في رابطة الادباء في ٧٨/١١/٢٥ ضمن  
نشاطات الاسبوع الثقافي العراقي في الكويت



« رؤي الحلاج وهو مقطوع الرأس » بيده كأس مروة ممودي :  
يا صاحب الرأس المقطوع من اتحكك بهذه الكأس ؟ اجاب :  
هذه تحفة لذوي الرؤوس المقطوعة لا شربها الواحد منهم « حنى ينسى رأسه » ،  
مربد الدين العطار

يمر الليل ..

تلو الليل

والراس المعلق بين وجه الماء

والسيف

تنقله رياح الصيف بين الظل والشمس

ويبقى بين وغد الزاجرات

وساعة القطف

تحبيه زهور الصبح

فعل الصيف بالضيف

وحين يكون قرص الشمس

كاللص النحاسية

تمسك غارب الصحراء

وترحل قبيرات السفح

خلف غمامة بيضاء

بظل الراس بين السيف مرتعدا

وبين الماء

وبين الراح يشربها

مع التنين في الصيف

\* \* \*

يمر الليل

تلو الليل

لم تنضب دموع العين



وحين تلامس الرمل المندى

نجمة القطب

يميل يحلها هذب على هذب

وتعبر من خلال الدمع

قافلة من الحب

وعند تقاطع الدربين

تظل العين بين مراحب الاحباب

والركب

مسيرة على الدرب

\* \* \*

رايتك يا حبيبي - حين اقمى الليل خلف السور

تجوب سماء نيسابور

قبيل الفجر تهبط عند نبع الماء

على سجادة من نور

تصلي ركعتين وتمطي الريح

الجنوبية

ونعقلها ضحى

في دارة الاحباب

وحيث يجن شوق الجمع

يكون وضوئك التالي

يهز الوضع

وتمشي خلف ركبك

باسقات السرو

في شيراز

وحين يقوم حراس الخليفة

— في مدينته —

على الابواب

تفادرها فاتبع طيفك المنساب

فوق قناطر الاهواز

\* \* \*

رايت صبيحة التوروز

وجهك وادع القسمات

على جفنيك آثار من الوحشة

وفي خديك سبع زنايق حمراء

تفبيهن بالبسمات والدهشة

رايت موائد الفقراء

تبسط تحت نخلك الالهية

فتاكل جائعات الطير من خبز

على راسك

وقمت لديك

انبذ في الخوالي ساقط التمر

وكنت اقول في سري :

عسى الوجد الذي ارضاك

يفيض على فؤادي

نفمة الاحزان في كاسك

حببك علم الاحباب

كيف الجود بالنفس

وان ثبالة المصباح

كيف تذوب في الشمس

فلما نازع السيف

راسك جدت بالراس

( كذا ) من يظما الدهر

يفز بالقرب والكاس

ولكني حبيس « النقطتين » بقيت

فلا الوجد الذي أرضاك

أرضاني

ولا المحبوب أفضاني

ولم تذكر غداة سقيت ربك كاسه

وسقيت

ولا اهدى هديته العزيز

ولا ترضاني

ولا اقمعت سجانني

\* \* \*



# قصصنا الشعبي

من الرومانسية  
الى الواقعية

تأليف: د. نبيلة ابراهيم سالم  
عرض وتلخيص: وداد حامد طلبه

ان ندعي اننا نصنع بقدراتنا العلمية  
شيئا ايجابيا يسهم في الكشف عن  
نفسية الشعب .  
وقبل ان تتعرض الباحثة للتغيير  
الذي طرأ على مجال الابداع الشعبي  
القصصي وتحوله من الرومانسية الى

تقول الدكتورة نبيلة في مقدمة  
كتابها : « ان الادب الشعبي ليس  
مجرد تعبير يحتفظ به الشعب لنفسه  
بل هو صرخة عالية تدعونا الى ان  
نستمع اليها ، وان نتفهمها وان  
نتعاطف معها . فاذا فعلنا ذلك امكننا

البحث العلمي في الفن واللغة والدراسات الانسانية هي الحركة البنائية ، التي طبقت اولاً في مجال الدراسات النقدية .

فقد بدأ الباحث الفولكلوري « فلاديمير بروب » ببحث نشر عام ١٩٢٩ في السويد حيث فيه على ضرورة اتباع المنهج التركيبي البنائي للوصول الى القوانين الكونية التي تعيش الجماعة في اطارها . ويكون ذلك عن طريق تحديد البناء التركيبي للنماذج الادبية الشهيرة . ثم وضع بعد ذلك كتابه الشهر الذي عرف فيه التحليل المورفولوجي بانه وصف للحكايات وفقاً لاجزاء محتواها ، وعلاقة هذه الاجزاء بعضها ببعض ثم علاقتها بالموضوع .

وقد استخدم « بروب » وحدة أساسية جديدة سماها الوحدة الوظيفية Functional Unit وهي فعل من أعمال شخوص الحكاية وتمتد ثابتة في الحكايات رغم اختلاف الشخوص المؤدية للأفعال واختلاف وسيلة الفعل . ومن خلال دراسات واسعة للحكاية الخرافية حدد « بروب » عدد الوحدات الوظيفية بـ ٣١ وظيفة . لا تتردد كلها في كل حكاية على حدة ، ولكن ما يرد في أي حكاية لا يخرج عن هذا العدد ووفق نظام ثابت . وليست كل الوظائف على نفس الدرجة من الأهمية ، ولكن هناك مثلاً وظائف أساسية لا يمكن أن تستغني عنها أية حكاية ، مثل الوظيفة رقم ٨ تحت عنوان « الشخصية

واقع أكثر تعبيراً والتصاقاً بمشاكلهم المعاصرة ، تقدم لنا شرحاً للمنهج البنائي التركيبي الذي اعتمدت عليه في تحليلها للنماذج العربية للقصة والذي قدمه « فلاديمير بروب » في كتابه « مورفولوجية الحكاية الخرافية » وتعرض للمناهج السابقة على ظهور هذا المنهج التركيبي البنائي موضحة جوانب النقص فيها . فهناك منهج « ارن تومسون » التاريخي الجغرافي أو مدرسة الانبساط والموتيفات ، وبالرغم من شيوع هذا المنهج في مراكز ومعاهد الدراسات الشعبية إلا أن القصور ما زال يشوبه حيث أنه يعتمد على تصنيف الحكاية الشعبية الى نماذج وانماط أساسية واستخلاص عناصرها عن طريق تفتيت هذه الحكايات الى وحدات صغيرة دون النظر في بنائها التركيبي . وهناك أيضاً منهج آخر من التصنيف يقوم على أساس التصنيف النوعي بخلاف منهج « تومسون » الذي يقوم على أساس الموضوع . هذا المنهج جعل الباحثين يقومون في الحيرة عند التصنيف للحكاية الشعبية فقد تحتوي حكايات الحيوان على أحداث خرافية مثلاً ، وهل نضم حكاية الصيد والسحرة السحرية على سبيل المثال الى الحكايات الخرافية أم الى حكايات الحيوان ؟

من هنا كانت ضرورة محاولة إيجاد طريقة أكثر اكتمالاً عند تصنيف القصص الشعبي خاصة وقد ظهرت حركة جديدة شملت جميع فروع

الشريرة تسبب الاذى لاحد افراد الاسرة « او وظيفة « ١٨ » وهي تحت عنوان « احساس احد افراد الاسرة بنقص في حياته او رغبته في الحصول على شيء » واحدى هاتين الوظائف من وجهة نظر بروب هي التي تحقق الحركة الحقيقية للحكاية . اما شخوص الحكاية الخرافية ، فهي سبع شخصيات رئيسية — الشخصية الشريرة ، الشخصية المساعدة ، الشخصية المانحة ، الشخصية التي تبعد البطل في بداية الحكاية ، شخصية البطل ، البطل المزيف والاميرة او الزوجة . ولكل هذه الشخوص وظيفة محددة تقوم بها .



وبعد دراسات طويلة انتهى « بروب » الى ان جميع الحكايات الخرافية في انحاء العالم تخضع لنموذج تركيبى واحد . وبالرغم من ان هذا المنهج البنائى التركيبى قد اختلف بنوع محدد من القصص هو القصص الخرافية فانه يقدم لنا البناء الاساسى للأنماط الروائية .

وقد قدمت المؤلفة في الباب الثانى تطبيقا لهذا المنهج على عدد من النصوص يمثل نمطين من الحكاية العربية هما الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية ، موضحة اوجه الخلاف بين هذين النمطين سواء من ناحية البناء او المحتوى ، كما قدمت لنا تفسيراً لكل نمط وتحول نفسية الشعب من الرومانسية للواقعية ،

والذي تحولت تبعاً له اشكال التعبير من الحكاية الخرافية للحكاية الشعبية الواقعية .

فمن ناحية البناء نجد ان البناء التركيبى الذي وضعه بروب يظهر واضحاً في نماذج نصوصنا للحكاية الخرافية — فيما عدا بعض التغيرات الطفيفة — بمعنى ان تسبق وحدة وظيفية وحدة وظيفية اخرى على سبيل المثال .

اما بالنسبة للحكاية الشعبية فائنا نجد ان الراوى قد استعان بوجدتين اساسيتين في الحكاية الخرافية وهما « الاحساس بنقص او شر ، ثم القضاء على هذا الشر » .

على تراثها الا اننا لا يمكن ان نفصل  
ان هذه الجماعة تخضع لعوامل  
التغير التي تحيط بها سواء كانت هذه  
العوامل اجتماعية او سياسية او  
اخلاقية .

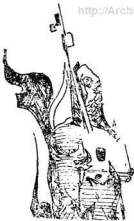
ان هذا النمط من القصص  
الخرافية الذي عاش وازدهر فترة من  
الزمن عبر الشعب من خلاله عن آماله  
وطموحه لتلك الفترة حيث خلق لنفسه  
عالمًا سحريًا جميلًا يفوز به البطل  
بكل ما تصبو اليه نفسه دون احساس  
بالمعاناة او الالم ودون تقييد بالبعد  
الزماني او المكاني .

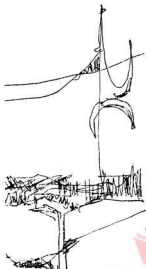
اما الان وقد تغيرت حياة الناس  
واصبحت أكثر تطورًا وتعمقًا وبعد ان  
غزت وسائل الحضارة ، فانه قلما  
نجد هذا الجمع المكثف من الكبار  
والصغار يجلسون في الليالي

وقد نتساءل لماذا تتمسك الحكاية  
الخرافية بهذه الوحدات الوظيفية التي  
تكاد تتتابع وفق نظام محدد مع  
استخدام تلك الشخص بعينها ؟  
ولماذا اختزلت الحكاية الشعبية  
الوحدات الوظيفية للحكاية الخرافية ؟  
تقول المؤلفة :

« عندما تتطور الحياة وتتطور  
معها أنماط القصص الشعبي يجد  
القاص نفسه حراً ومقيداً في الوقت  
نفسه ، فهو مقيد بأنماط وصلت اليه  
ذات بناء تركيبي واضح ومحدد ،  
ولكن هذا البناء التركيبي من المرونة  
والشمول بحيث يمكن للقاص ان  
يتحرك في نطاقه في شيء من الحرية .  
فهو يختار من الوظائف ما يلائم  
ظروفه الحضارية واحواله النفسية ،  
وفي وسعه كذلك ان يغير من ترتيب  
الوحدات الوظيفية كيفما يشاء . اما  
بالنسبة للشخص فهو حر في ان  
يختار منها ما يتلاءم كذلك مع ظروفه  
الحضارية ، وهو فضلاً عن ذلك حر  
في اكتساب شخصه الطبيعة التي  
يرغب فيها لكي تكون معبرة عن  
مشكلاته النفسية التي يعايشها في  
حياته اليومية . »

واذا قلنا ان الوسيلة التي تعبر  
بها الجماعة الشعبية عن نفسها  
 واحتياجاتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً  
 بظروف هذه الجماعة والزمن الذي  
 نميش فيه فاننا نجد ان اشكال التعبير  
 تختلف من زمن لآخر ، وبالرغم من ان  
 الجماعة الشعبية تتميز بتكوينها  
 المتناسك ومحاولتها الدائمة للمحافظة





بالإنسان الى شخصيته الكاملة نجد  
الحكاية الشعبية تخدم جوانب الحياة  
المختلفة التي يعيشها الإنسان  
الشعبي وهي في الوقت نفسه تكشف  
عن شخصية الجماعات الشعبية  
الكادحة التي قد يظن البعض انها  
تعيش في محيط ضيق للغاية ، ولا تعي  
من مشكلات الحياة الا بمقدار ما يهم  
احتياجاتها المادية .

وهنا تتمثل أهمية الحكاية الشعبية  
في دراسة شخصية الشعوب لانها  
تميز بطابع محلي بقدر ما تتميز به  
الحكاية الخرافية من طابع عالمي .



القمرية ليقصوا حكايات السحر بل  
اصبح الشعب أكثر واقعية واهتماما  
بالمشاكل الملحة للحياة اليومية ولذلك  
فان رواة القصص اليوم لم يقفوا  
مكتوفين الايدي ازاء هذا الزحف  
الحضاري بل أخذوا يستبدلون تلك  
النماذج الرومانسية بنماذج أخرى أكثر  
تعبيراً عن حياتهم وهمومهم .

واذا ما حاولنا التعمق في محتوى  
الحكايات الشعبية اليوم لنرى الى اي  
مدى تعبر عن حياة الشعب نجد انها  
تعالج موضوعات ملحة على فكر  
الإنسان الشعبي مثل الحكايات التي  
تعالج الفساد وحكايات تكشف  
التفاعل الاجتماعي وعلاقات الجماعات  
الشعبية ببعضها البعض ، وبعضها  
يعالج مشكلات غيبية طالما تحير  
الإنسان الشعبي في تفسيرها مثل  
مشكلة الموت وتقسيم الرزق .

اما البطل في الحكاية الشعبية فهو  
واقعي لا يقف ضعيف الحيلة في انتظار  
الشخص الماتحة لتعطيه العون بل  
انه يعمل عقله مستفيدا بتجارب  
الآخرين وسلوكهم في الحياة .

وفي نهاية الكتاب تقدم لنا المؤلفة  
الدكتورة نبيلة ابراهيم فرقا آخر  
بين الحكاية الخرافية والحكاية  
الشعبية بالاضافة للاختلاف بين  
الشكل والمحتوى وهذا الاختلاف في  
الوظيفة ، ففي حين نجد الحكاية  
الخرافية تخدم غرضا نفسيا واحدا  
هو الكشف عن تجارب اللاشعور  
وصراعه مع الشعور من اجل الوصول





# العزف على الأوتار المرتخية

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>  
رجب سعيد

في أحداث التجويز وهناك كل الاغلفة ،  
واستطلاع المكتون ، بعد رحلة الصهر  
الطويلة . يخطف آلة الابصار ويوفي  
بامكانيات العطاء لكل المحتاجين  
الى الارتواء .

حاول ان يسترخي طالبا بعض  
النوم . لم يستطع ان يخفي امتعاضه  
وسخطه على هذا البيت الذي — فجأة  
وبرغم اتساعه — صار ضيقا وكان  
الاصوات التي تطلق فيه لا تنتهي الى

تخلي عن محاولته مع القلم . لم  
يكن ثمة يد من الاعتراف بفقدان  
التوتر . . فمن أين — اذن — تأتي  
الارتعاشة ، وتصدح تلك النغمة  
الحرون ؟ . . وماذا كان يحاول ان  
يكتب ؟ . . تقارير من ذاكرة مجهدة  
معقدة التشابكات ، لا يستقيم فيها  
خيوط . ترتفع تركيزات المرارة . . فما  
اقسى ان يكبو القلم كأخر جواد  
وضعت في كفته كل ارتعاشات الامل

— لا تفاهم .. لن اقتنع منك بكلام .. انني لا اطبق هذا النظام .. لسنا في معسكر حتى نطبق علينا هذه القوانين العسكرية .  
اي حقد هذا الذي يلون صوته ؟  
من اي نبع شقي اتسى ؟ .. واي شيطان هذا الذي يرخي سدوله على المكان فلا يتنفس فيه اي شعاع من ضوء هاد ؟؟

هرول وراءه غمير واع بأنواع الشتائم التي يكلها له . قبض على اعلى ظهر قميصه . تمزق القميص . تجمع بقية افراد الاسرة . انكش الصغير المبهوت وجلس في ركن بعيد يرقب الكبير الذي كان يصيح ويشيح بذراعيه في كل الاتجاهات مهددا ومتوعدا ، بينما الام تحتضنه وتحاول تهدئته . لم يتدخل احد سواها . ظل الباقون صامتين ، ليس خوفا وانما دهشة من سورة بعثت من جديد بعد ما يقرب من خمس سنوات ، كانت شخصية الاخ الاكبر — خلالها — يعثورها تغيرات مختلفة العمق والدلالة .. والعجيب انهم لم يلحظوا الصورة القديمة وهي تقنع تحت عوامل الضغط والصر ، تتجمع ملامح روحها وتنكش .. تقطع امتداد فروعها المطلق وتنسحب داخل صدفة لم تفرزها .. لم يلحظوا ذلك لانه تم — خلال السنوات الخمس — ببطء .. فلما عائد للأسرة اعتادوا الشخصية الجديدة ، وكادوا ان ينسوا الشخصية القديمة ، اللهم الا من خلال لمحات وقششات كانت تجري

فناء ، بل تبقى توجهاته تتردد ويستمر رجوع صداها الى ما لا نهاية . امتدت يده تبحث عن كتاب يجلب لعينيهِ النوم ، انفتح باب الغرفة بعنف . التفت . وجد امامه وجه اخيه مكثرا يصيح :

— اريد ان اعرف السر وراء هذا القرار .. ولماذا انا الذي تتوالى علي القرارات كل شهر ؟ .. فسر لي يا سيادة الرئيس !!

افاق من دهشة طويلة مرت خلالها بباله خواطر عديدة . تسأل بصوت لا اثر فيه للغضب :

— لماذا ؟ ..

لم يخل صوته من نبرة الاحتجاج والتظلم ، وربما التحدي ايضا :

— الشهر الماضي قلتم تخفض المصروفات ، وانا الوحيد الذي خسفتم مصروني . وقلتم طيب وسكت .. وهذا الشهر ايضا افاجأ بأنه يجب علي ان استسدد اشتراك النادي من مصروفي الحقير ! .. كيف يمكن ذلك ؟ .. قلتم لا بد من التضحية حتى تنتهي الظروف الحالية ورضيت .. لكن التضحية لا تكون بان اصبح انا الضحية !!

يتكلم عن التضحية ! .. ماذا يعرف عنها ؟ .. اتسى ما في كلامه — بغض النظر عن كل المغالطات والتبجعات — انه يطعن جروحا لا تزال ثن تحت وماتها النفس . لكنه ، بلا شك ، يتحدث ببلاهة طفل مدلل .

— اجلس تفاهم ...

— لو تدعك من الحدة في معالجة الأمور ؟

— اسف .. جاءني وأعصابي مرهقة .

— طبعي .. مصباح حجرتك يظل مضاء معظم الليل .. أنت لانسام .

ابتسم . استمرت :

— أريدك أن تترك التفكير بالمهوم .. كل ضيقة ولها حلال ..

— ومن أدراك أنها « المهوم » فقط ؟ طبعاً تصعدين مشاكل البيت .

لكن ما خفي عنك كان اعظم ..

— وأريدك أن تقلل من القراءة .. عينك .

— وإلى هنا ولتقم الحدود .

— وأذن ، أين تذهب كل هذه ؟

ابتسمت في استسلام وهي تتابع بعينها مع إشارة يديه أرغف الكتب التي تقطعي جدران الغرفة .. وقفت

.. ثلاثون سنة أعطشتك كوب الليمون لم تسي .

— اشرب الليمون .

شرب . أخذت الكوب الفارغة .

— رجاء أخير .. عصمت سيأتيك ليعتذر و ....

— لم يحدث شيء يدعو للاعتذار .

— أريدك أن تصفي العكارة في وقتها .. سأتيك به حالا ..

دخل عصمت بعد خروجها بلحظات

.. كان يادي الارتباك .. طالت وقفته عند الباب .

— مالك لا تجلس ؟

أزاح له كومة أوراق من فوق الكرسي ، وابتسم :

على لسان الام من حين لآخر تعيده الى ذلك الانسان الذي كان عنيقا في كل شيء .. وكانت تلك اللحظات تثير فيهم على الاقل بسمات صغيرة او تعليقات تستقدم مع المناسبة ذكريات لا تستحوذ على اهتمام معظم الحاضرين .. اما هو فكان الشريط يمر امام عينيه لحظيا ، تعجز العين عن التثبت باللقطات .. لا يبقى غير اللون الابيض منطفئا . غير واعدا بمقدار من الدفء كاف للتنازل مع ذلك التلجج الداخلي الذي يودي بالكيان كله الى شفا كهولة مخيفة .

لم يدر كم طالت ثورته . ولكنه تراجع لما وجد نفسه واقفا في مدخل الشقة وقد سكنت كل الحركة حوله .. دخل حجرته . سيطر عليه احساس شديد بالانكار لكل ما حدث . كيف لم يفلن الى نتيجة تصادم عقين التيارين ؟ .. ثلاثون سنة أعطشتك كوب الليمون لم تسي . تيارها دوما ، لا يلبث أن يفتح لتعود جزئيات الكيان الى الركض خلف بعضها تتجاذب للداخل .. اما التيار الاخر فهو يملك القدرة على الاندفاع الوحشي .. تتخلله الدوامات ايضا ، ولكن لتزيد اندفاعه وحشية وقدرة على جرف الاشياء — كل الاشياء — امامه .

دخلت الام وجلست على السرير امامه . مدت له يدها بكوب الليمون :

— يروق دمك .

اغتنصب ابتسامة ودودا .

وكانها ترف زائد .  
 — لملى كنت أراول شغف ما تقوم  
 به من نشاط .  
 — اعلم .. اعلم .. واعرف عدد  
 شهادات التقدير والميداليات والكؤوس  
 التي حصلت عليها ..  
 رفع اليه راسه . كان الانفعال  
 باديا في حدقتي عيني . واصل  
 الصغير :  
 — لست أدري لم تلح على ذاكرتي  
 مقالانك القديمة عن فراغ الاجيال ؟  
 .. انك الان تحاول ان تؤكد لسي  
 او لنفسك — لست أدري — ان الجيل  
 السابق كان أكثر امتيازاً .. انك الان  
 تنقف ضد نفسك منذ خمس سنوات .  
 دهش ...  
 ... لم يعزف البروجي النوبة ،  
 ولكن الخيول اندفعت بفرسانها  
 حاجمة نظير فوق سيقانها وتصدق  
 سنانها الارض .. تترك علاماتها  
 حفراً في الارض وفي جماجم لا يدري  
 الفرسان اهي صديقة أم عدوة .  
 — اذا سمحت لي ، ولكيؤكد  
 لك أنك لا تتحدث الى مجرد سوائف  
 طويلة وقميص صارخ الالوان اكتشف  
 لك عن رأي شخصي كونه عنك خلال  
 الفترة الماضية بعد استيعاب كامل  
 لكل الاشياء التي نشرتها ..  
 ... اكتشاف جديد ؟  
 توترت الابتسامة على الشفتين .  
 تبدت مسحة القلق في العينين وفي  
 تعاطية الجبهة :  
 — ماذا وجدت ؟  
 — بصراحة .. كان يمكنك ان

— المفروض انك جئت لتعذر ..  
 — اذن غانت من رأيها في حكاية  
 تقديم التأسفات وتقبل الرأس ؟  
 — بل لا اجد اي معنى للاعتذار ..  
 زالت تكثيرته .. هم بالحديث .  
 لكن الاكبر سبقه :  
 — فيم كان سخطك ؟ .. ابروق لك  
 ان نتحدث قليلا ؟  
 — لا مانع لدي .. لكنني اولا ابدي  
 اسفي .  
 — دعنا من ذلك .. كم اقتطعنا  
 من مصروفك ؟  
 — اصبح ثلاثة جنيهات .. كانت  
 اربعة .  
 — هل تعرف كم كان مصروفي  
 ايام الجامعة ؟  
 — لا يهمني ان ..  
 — دون انفعال .. اقنعني او  
 اقنعك .. لم اكن آخذ أكثر من ثلاثة  
 جنيهات ..  
 — كنت تحصل على نقود من  
 نواحي أخرى .  
 — تقصد الدروس الخصوصية ؟  
 .. لماذا لا تفكر أنت في وسائل أخرى ؟  
 — الظروف تختلف . غانا لا اجد  
 الوقت الكافي حتى للاستذكار ..  
 — ولكنني اظن ان وقتك غاية في  
 الانساع .. والا فكيف يتيسر لك  
 الوقت الذي تضيقه في النفاذي  
 والرحلات والمعسكرات ... السى  
 اخره .. ؟  
 — قلت ان الظروف تختلف ..  
 وانا لا استطيع ان اتخيل نفسي احيا  
 بدون هذه الاشياء التي تتحدث عنها

— اقصد انك بشكل او بآخر  
أثرت أن تلقى السيف جانباً وأن تلجأ  
الى القلاع تلوذ بأسوارها المنيعه  
التي تحجب عنك أيضا ضوء الشمس  
والهواء الطلق .. فضلت الدفاع عن  
الثبات مع انك تعلم جيدا ان الهجوم  
خير وسائل الدفاع .. لذلك ...  
توقف يحدق فيه .. كان يبدو غير  
منتبه للحديث .

— قلت لك استمر .  
— أريد أن أقول ان كتاباتك  
الاخيرة لا تبدو أكثر من اجنة مخنوقة،  
لانك لا تقول شيئا أكثر من أن تجتر  
آلامك و .. فقط .  
— انت تتكلم كلاما عاما كأولئك  
الذين يرددون بعض العبارات  
المحفوظة .

قال في لهجة هادئة واثقة :

— ليس كلامي سوى استنتاج عام  
.. وعلى كل حال فان أبطال  
قصصك لم يكونوا سوى أولئك  
المهزومين .. انك تعزف — اذا جاز  
التعبير — على أوتار مرتخية .  
— لكن هذه النماذج تنتمي الى  
مجتمعنا فعلا .

— هذا حق .. واذا افترضنا جدلا  
ان المهزومين يمثلون نصف المجتمع  
فان هناك النصف الاخر لما يزل  
شامخا يحقق الانتصارات .. انك  
تحصي وتسجل لحظات الهزيمة ،  
وهي ليست كل حياة الانسان .  
ظل ، بعد انتهاء المقاتلة ، جالسا  
خلف مكتبه طارحا راسه للخلف ، ماذا  
كانا ذراعيه على طول مسندي المقعد

تخرج من أيام القفر والجذب والمعاناة  
العلوية .. أقول ، كان يمكنك أن  
تخرج — بالمقارنة بما كنته قبل  
الحرب — أكثر قدرة على الاشعاع  
المؤثر .. لكن ..

توقف ، كأنها أحس هو نفسه  
بهذوء وقع الكلمات ، زاد تخرجه  
ان أخاه لم يعلق بشيء رغم توقفه  
المفاجيء ، وظل شاخصا اليه غي  
هذوء غريب .

— آسف .. لا اقصد الايلام .

.. نهايات اعصابي ليست مذبذبة  
في ادمة الجلد ، ولكنها تبرز من  
مسامه غير مغطاة لا مثل لقدرتها  
على الاستقبال والتوصيل .. وقلبي  
مبال للانقباض ...

— استمر .. استمر .. لكن  
ماذا؟ ..



ويعمد ان اتم استعدادة خرج .  
وفي الطريق انتابه حاجس مؤلم اخذ  
يلح عليه بان موعد المباراة قد فات .  
ولكى يقضى على كل الحيرة . قرر  
ان يمر بالميدان ليتأكد من الاعلان  
اولا . ولكن .. أي ميدان ؟؟ هذا  
تلاحق خطواته .. ضاق اتساعها .  
توقف . صدمه كنف مار .. تزايد  
احساسه بصدق الوسواس . تمنى  
ان يفعل شيئا . لم يكن لديه أي فكرة  
شعر برغبة حادة في البكاء . اسند  
راسه الى ذراعه وانتظر دموعه ..  
وفكر : يا له من ثمن باهظ ان  
يتحمل انسان كل هذا الالم في سبيل  
ان يشاهد مباراة لا يكف لاعبوها  
طوال الوقت عن الحركة واصابة  
الهدف !!

رجب سعد السيد  
الاسكندرية - مصر

المريح . لم يكن لدعوى النعاس اثر  
في عينيه . كان بداخله شيء لا يكف  
عن الحركة باحثا عن منفذ للانطلاق .  
لم تكن لديه فكرة جاهزة عن ماذا  
يفعل . ولما عرف - اخيرا - شيئا  
يفعله ، برقت في عينيه فرحة الانتصار  
على الجمود . وهب من جلسته في  
حيوية .

شرع بعد نفسه للخروج وهو  
يحاول ان يتذكر بالضبط موعد المباراة  
الكبرى في كرة السلة الذي كان  
واضحا تماما في الاعلان .

كان مستغربا ان تستحوذ عليه  
هذه الرغبة المناجئة في مشاهدة هذه  
المباراة التي طالع اعلانها في لا مبالاة  
كمادنه منذ قراءة اعلانات الشوارع  
والمبادين .. لكن فرحا غريبا كان  
يعبث به .. كيف ينبعث حنينه الى  
اللعبة - بعد عشرة اعوام - من  
انتقاعه منها بزاولته ومشاهدة  
نجة هكذا ؟ ..



أحلام مؤلف

سكربت

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## ١ - مشهد افتتاحي

( المؤلف طاعن السن ، يضع على عينيه عدسات طبية  
سميكة وعلى رأسه غطاء أبيض « بيريه » ويمسك بيده عصا،  
يقف أمام مكتبته الضخمة المليئة بالمجلدات الكبيرة . على  
يمينه مكتب كبير تنتشر عليه بعض الكتب والأوراق وعلى  
يساره يقف حمارة الصغير أبيض اللون )

● الى طلبة البكالوريوس بالمعهد العالي  
للآفنون المسرحية بالكويت تقديرآ لتجاههم في  
عرض مسرحية « براكسا » لتوفيق الحكيم على  
مسرح عبد العزيز المسعود بكيفان يومي ٥ و ٦  
يونيو ١٩٧٩ .

د. أحمد عتمان

ARCHIVE

**المؤلف :** ( يخاطب حمارة الصغير ) : ألا ترى يا صديقي العزيز ان الوقت قد حان للعمل .. ؟ .. نعم .. ولكن لا بد ان احضر لك شيئا ما يشغلك لكي تكف عن الثثرة اثناء قراعتي .. ( هنيهة توقف وتفكير ) .. فكرة ! انت تعرف انني مشغول هذه الايام بذلك الشاعر الكوميدي الاشهر .. اريستوفانيس ( يتقدم نحو المكتبة ويلتقط من بين رفونها مجلدا ضخما ) ها هي مسرحياته الاحدى عشرة بنصها الاغريقي على صفحة وترجمتها الفرنسية على الصفحة المقابلة . ولانني حرصت طول عمري على ان اشركك معي في كل اعمالي المسرحية والفلسفية .. حتى صرت نجما مرموقا في حياتنا الثقافية .. ارجو الا تتكاسل هذه المرة بحجة ان الوقت متأخر او ان النوم يداعب جفونك ويفالبك .. لا .. لا .. ارجوك ان تشاركني هذا العمل الهام .. وانا لا اطلب منك ان تسرق بعض المشاهد من هذا الشاعر الاغريقي المعروف .. حاشا لله .. ولا ان تصوغ لي المسرحية



بأكملها . ،أنا كليل بذلك يا عزيزي . اطمئن .. اطمئن ..  
 تمام . لقد مرغت فعلا من كتابة هذه المسرحية المقتبسة من  
 أريستوفانيس ... ولكنني فقط أخشى أن يلومنا النقاد بعد  
 عرضها على المسرح لعدم اطلاعنا على النص الاغريقي  
 الاصيل . فالحقيقة انني لم اقرأ سوى الترجمة الفرنسية  
 لمسرحيات هذا الشاعر .. بل ولم افهم كل شيء فيها ..  
 ولكن الناس في بلدنا كما تعرف يعتبرونني ضليعا في كل  
 اللغات .. وسأجمل بالفعل ان عرف احدهم حقيقة جهلي  
 بالاغريقية .. فلنراجع نص أريستوفانيس سويا .. هذه  
 فرصتنا الاخيرة .. ( يمسك بين يديه مجلد أريستوفانيس  
 ويفسحه الى صفحات متفرقة يضع الواحدة منها امام الحمار  
 الصغير ويحتفظ بالآخرى لنفسه وهكذا ) ... اما النص  
 الاغريقي فاليك به .. وعلي أنا دراسة النص الفرنسي من  
 جديد .. فلتقرا أنت بصوتك الجمهوري ... وسأصاحي بين  
 النص الذي تقرا النص الذي بيدي في صمت ماذا اكتشفت  
 فروقا ظاهرة سنفتح باب المناقشة ( يتساب المؤلف وهو ينزع  
 عن عينيه عدساته الطبية ليضعها على رأس الحمار الصغير  
 .. ثم يعود الى المكتبة بصعوبة ... نالتوم يغالبه .. بينما  
 يسمع تهيق خفيض للحمار على فترات متقطعة مختلطا بصياح  
 الديكة الذي يسمع من بعيد وبشخير المؤلف الذي سقطت  
 رأسه المتعبة على الصفحات المنتشرة على مكتبه ويغبط الان في  
 سبات عميق . ظلام لبعض الوقت .. ثم ضوء خفيف ...  
 ويدور الحوار التالي في جو الاحلام )

**أريستوفانيس :** ( بغضب ) : ... يا للكارثة ! .. هزلت ! حمار يقرأ مسرحياتي

.. وينهق ضاحكا من فكاهاتي .. حمار !!  
**المؤلف :** ( يسجد بصورة مضحكة ويقول في ارتباك ) : أنا ! .. لا ..

اي رب الكوميديا الاغريقية اليك أقدم ذنبي ! وأطلب الغفران  
 ... لقد تجرات على أن اشترك معك في مسرحية واحدة ..  
 واني لالتمس العذر في القصور

**أريستوفانيس :** تصور ! اتسمي هذا قصورا ؟ .. انها جريمة واي جريمة !

**المؤلف :** ولكن كثيرين غيري قلدوك واقتبسوا منك ... ومن هذه

المسرحية بالذات « برلمان النساء » فلماذا تقسو علي هكذا ؟  
 هل لانني عربي شرقي .. ولان اجدادي لم يعرفوا المسرح كما

عرفتموه انتم ايها الاغريق تحتقر محاولاتي بهذه الطريقة ؟ ..  
ام تراك تعتبرني برييا ( بسخرية ) على عادة اهل قومك في  
معاملتهم للاجانب ؟

**اريستوفانيس :**

لا يا عزيزي ما الى هذا قصدت .. ولكنني فقط .. وبعد  
ان علمت بأن مسرحيتك هذه « براكسا » — كما تسميها — على  
وشك العرض .. جنك ولا سيما بعد ان افزعني صوت  
حمارك القارئ ذي الصوت الجهوري .. ولا اخفي عليك انه  
ازعجني ايضا ان تغرقا في اكوام الكتب الصفراء .. بينما  
الممثلون والمخرج منهمكون في التدريب والبروفات .. صفوة  
القول ان هذا المكان لا يناسبك الان .. كان عليك ان لا تفارق  
اعضاء فرقة التمثيل ليل نهار ... تذهب معهم اني يذهبون ..  
تأكل وتشرب ما يأكلون ويشربون .. وتفعل ما يفعلون ..  
فتعيش معهم هكذا ملابسات العرض المسرحي .. لا ان تقبع  
هكذا في برجك العاجي — وهذا من مصطلحاتكم العصرية —  
ومع رفيق احبب كهذا ( مشيرا الى الحمار الذي ينهق بصوت  
عال )

**المؤلف :**

( ينهض من سجدته المضحكة ويهتد ملابسه ويعتدل فسي  
وقته ) .. انك تتحدث حقا بلغة القرن الخامس الاثيني قبل  
الميلاد عندما كان المؤلف يلعب دور المخرج والممثل في نفس  
الوقت .. اما الان يا سيدي فنحننا وزير للثقافة له نائب يشرف  
على شؤون المسرح بالاضافة الى مديري المسارح ومديري  
الفرق والمخرجين والمخرجين المساعدين والممثلين .. وغيرهم  
الكثيرون ممن يقومون بأعباء جسيمة اعفوا المؤلف منها ..

**اريستوفانيس :** ( مقاطعا وبسخرية ) : هه ! .. عندكم كل اولئك وليس عندكم

أهم شيء مع ذلك !

**المؤلف :**

ما هو ؟  
المسرح ... اعني العقلية الدرامية .. انتم بعيدون كل البعد  
عنها .

**اريستوفانيس :**

**المؤلف :** ( يتجاهل هذه الاجابة ) : على اية حال فلقد اصبحت لدي من  
الوقت ما يسمح لي بأن اراجع بعض المشاهد واضاهاها مع  
النص الاغريقي ( يلتفت الى الاوراق الملقاة امام الحمار بارتباك )  
... خشية ان يكون قد افلتت مني شيء هام ...

أريستوفانيس : لقد أفلت منك كل شيء .. ( يلتفت ناحية الباب ويمهس ) ..

لكنني أحس بقادم جاء لزيارتك .

المخرج : ( يظهر فجأة ويقترب من المؤلف ) : أهلا بعملق المسرح ..

أهلا ( يلتفت الى أريستوفانيس مبهوتا ) .. أهلا يا غندم ..

يا .. ولكن ..

المؤلف : ( هامسا ) : صه ... صه .. أتعرف من برغفتي .. أنه

أريستوفانيس .

المخرج : ( يحاول مصافحة أريستوفانيس فيزوغ الأخير منه ) أهلا

بالاستاذ ... أرفانيس ( ثم يتوجه الى المؤلف بالحديث

مستفسرا في دهشة ) ... والاستاذ أرفانيس ... بما يعمل

.. يا مؤلفنا العبقري .. بالصحافة ... بالإذاعة ..

بالتلغزيون ... بالنقد .. آه .. الاستاذ أرفانيس الد ..

المؤلف : ( مقاطعا وقد اصفر لونه خجلا ) : أرفانيس .. يا للمصيبة

( يقرب ) ألا تعرف أريستوفانيس ؟ .. أريستوفانيس !!

المخرج : آه ... عرفته .. أنه خير المصنفات الاجنبى ... مدير

الرقابة .. ورئيس المخابرات المشرف على قطاع الفنون

وعضو مجلس الادارة المنتدب في مؤسسة التأليف والنشر

( ثم يتوجه الى أريستوفانيس بالحديث ) تمام يا خواجه ...

هذا العمل وإن كان حقا يتناول مشكلة السياسة والحكم ..

لكنه بشكله الحالي لا يمثل أية خطورة على الإطلاق ..

فبالتعاون مع سيادة الكاتب العملاق نسفنا خطط المؤلف

الاغريقي القديم صاحب المسرحية الاصلية والذي لا اذكر

اسمه الان ( لحظة سكون وتفكير ) ... لقد شوهدنا مسرحيته

تماما .. وافرغناها من كل مضمون سياسي غير مأمون ..

لقد كان هذا المؤلف القديم كما يقول كاتبنا العظيم متهورا

وطائشا ... لا يعرف حدود الكياسة ولا يقدر على مغازلة

السلطة ولا يحسن التعامل مع رجال السلطة .. لقد كان

مؤلفا غبيا ... متفطرسا سخر من زعماء الدولة ورجالات

الفكر وقدمهم بأسمائهم على المسرح .. في صورة مزرية ،

لقد شوهد سمعة سقراط ويوريبيديس وكليون وغيرهم .. يا له

من كاتب مأمون ... ملعون ابن ملعون ..

( يقع المؤلف مغشيا عليه فوق عصاه فيسقط البيريه من فوق

رأسه وتسود لحظات من الصمت .. ويحس المخرج بأنه  
ارتكب خطأ فظيما دون أن يعرف ما هو .. ويفيق المؤلف  
رويدا رويدا ويزحف على ركبتيه ناحية أريستوفانيس ) .

**المؤلف :**

( بارتباك ) : أي رب الكوميديا أريستوفانيس العظيم .. يا  
ملهمي وقائدي في صياغة مسرحيتي هذه « براكسا » .. أا ..  
( مشفقا ومقاطعا ) : انهض يا بني .. أنا لست ربا للكوميديا  
.. فلا توقعي في مشاكل مع الآلهة المخمور ملهم المسرح  
الجليل ديونيسوس رب التراجيديات والكوميديا ...

**المؤلف :**

( يواصل حديثه ) : اتوسل اليك أن تغفر لي .. ولهذا المخرج  
المسكين ( ينظران الى المخرج فيجدانه في شبه اغماء .. لقد  
كان هدفي بتقليد مسرحيتك هو احيائها .. عفوا فمسرحياتك  
حية لا تموت .. أعني إعادة صياغتها وتعصيرها أو قل  
تبسيطها حتى يتمكن جمهور المسرح في أيامنا هذه من متابعتها  
واستيعابها .

**أريستوفانيس :**

كان عليك إذن أن تتعاون مع مخرج غير هذا الذي لا يعرف  
أريستوفانيس .

**المؤلف :**

أما هذه يا سيدي فلا حيلة لي فيها .. أما زلت تحادثني بلغة  
القرن الخامس الأثيني قبل الميلاد .. حين كنت أنت المؤلف  
والمخرج والممثل معا .. أو تجسني قادرا على اختيار المخرج  
.. أو استبداله ؟ أن هذا المخرج الذي تراه هنا هو في نفس  
الوقت مدير الفرقة القومية للتمثيل .. وهو أيضا وهذا هو  
الاهم ابن أخت نائب وزير الثقافة والمسؤول الاول عن الحركة  
المسرحية في بلادنا ... وهو قبل كل شيء آخر قد نال شرف  
تلقي العلوم العسكرية في الكلية الحربية وتخرج بعد ذلك  
ضابطا برتبة كبيرة تحول بعدها من الفن العسكري الى الإخراج  
المسرحي .. ولا تسألني كيف تم ذلك .. وهو على أي حال  
أمر يمكن أن نناساه إذا تذكرنا مهارة هذا المخرج في تطوير  
شؤون المسرح السياسي حسبها تقتضيه المصلحة العليا أعني  
وفق رغبات السلطات المسؤولة ...

**أريستوفانيس :**

( يغيظ ) : أما زلت تتحدث عن .. المسرح السياسي .. ؟ أنك  
لا تعرفون ما هو المسرح ... ولا صلة لكم بالسياسة ...

**المؤلف :**

كيف ذلك يا سيدي والإنسان حيوان سياسي بطبعه .

أريستوفانيس : تلك محفوظات تردودونها دون وعي .. ولو اطلع أرسطو صاحب هذه المقولة على أحوالكم كما آراها اليوم لرثع عنكم صفة السياسة .

المؤلف : ان اتوالت هذه يا سيدي تنطلق من مفهوم القرن الخامس قبل الميلاد أي العصر الذهبي للديمقراطية الاثينية والفنسون المسرحية .. وكما اتفهم موقفك أرجو أن تتفهم موقفنا .. لقد كان مسرحنا سياسيا بالدرجة الاولى .. فلعلم دور الرقيب والناقد والمعلم .. للسياسة المعاصرين الذين خروا امامه صاغرين مكبرين .. لان مسرحنا كان قطعة من الحياة الديمقراطية وكانت حياتكم مسرحا مقدسا يعرف كل فرد فيه كيف يلعب دوره باتقان شديد . أما المسرح في عصرنا فهو مطية .. انه يا سيدي المجينة التي يشكلها المسؤولون كيفنا راق لهم .. مسرحنا تجد فيه الحقيقة مقلوبة ومخنوقة تحت اقدام الباطل أما الزيف فتجده فرحا بثياب الراقصات متحركا فوق خشبة مسارحنا في كل مكان ... لقد ارتقى العرش الذي كانت تتربع عليه الحقيقة في مسرحكم .. المسرح فسي ايامنا يا سيدي بكلمة واحدة ... امرأة مقلوبة على امرها .. ونحن جميعا نقف منها موقف المتفرجين مكتوفي الايدي .. مكتومي الانفاس .

أريستوفانيس : وما موقفك أنت ؟ ( بسخرية ) يا عملاق المسرح — كما يسمونك في بلادك — لماذا لم تغبر عن افكارك هذه بصراحة .. ولا سيما في هذه المسرحية ( براكسا ) ذات الموضوع السياسي ؟

المؤلف : ( صمت ) ...  
أريستوفانيس : لو انك لازمت الصمت كما تفعل الان امامي ... وقاطعت هذا المسرح الدامر .. لكان خيرا لك وللمسرح .. فالصمت اكثر قدرة على التعبير احيانا من ابلغ الكلام .. والصمت يا بني ملاذ كل حر لا يقبل الضيم ولا يرضى لنفسه مهانة التزييف او النفاق ..

المؤلف : ( صمت ) ...  
أريستوفانيس : ومع ذلك أرجو الا يتحرك الخجل ... فما جئت الى هنا لكي اؤنبك فحسب ... بل عن تقدير خاص لفنك وافكارك ...

لقد كنت اتابعك من العالم الاخر .. فانا اقرا هناك كل كلمة يكتبها مؤلفو الكوميديا ... واذهب لمشاهدة العروض التي تشدني مهما كانت لغتها وايا كان مكانها .. والعجيب فسي امرك انك بلغت في سن الشباب والكهولة قمة النضج الذهني والابداعي ولا ادري ماذا اصابك هذه الايام ؟! .. انك لا تتقدم ومن لا يتقدم يتأخر.

**المؤلف :**

سيدي وسيد كل مؤلفي الكوميديا ... لا تنفخ في الرماد ولا توقظ عواء الجروح الدفينة ... لقد انعدمت الرؤية في عصرنا الحالي من كثرة ما نرى .. وانغلقت الانهزام من كثرة ما حشر فيها .. وضاعت الحقيقة تماما بسبب التزييف المستمر للحقيقة .. لقد كانت الرؤية فسي شبابي اكثر وضوحا .. لان الحقائق الصحيحة والمكذوبة كانت اقل عددا وتدخل .. كانت الحدود فاصلة والبراهين قاطعة ... اما اليوم فقد اختلط الشيء بنقيضه .. فصار المرء لا يستطيع التمييز بين عدوه وصديقه .. لقد ضعف فؤادي على المقاومة .. واصبحت واحدا من القطيع .. اهيهم مع كل الناس في دروب النفاق والمغالطات .. اما انت يا سيدي وسيد كل مؤلفي الكوميديا فقد عشت عصرا غير عصرنا .. فلا تحاسيني بمقاييس عصرك ... وارحمني .. ومد يد العون لي .

**اريستوفانيس :**

حسنا ... ان الحكمة فعلا تقضي بتدخلتي .. لا من اجل اصلاح اوضاع عصركم ومجتمعكم .. فهذا عمل لا يقدر عليه سوى هرقل جديد يظهر بينكم ... على ان يجمع بين القوة الجسدية المميزة اسطوريا لهرقل والقدرة الذهنية الفائقة المميزة لفكر سقراط الفيلسوف ... وعلى ان يستغل كل قواه الجسدية والذهنية ليحقق المعجزة ... ان كان هناك امل في معجزات جديدة تحدث في عصركم .. ولا تسألني عن رأي الشخصي .. فانا غير متفائل وارى ان الامر يحتاج الى اجيال عدة .. وعلى اية حال فكل ما استطيع ان افعله الان هو ان اتعاون معك فقط في مراجعة الصياغة النهائية لمسرحيتك واتخاذ ما يمكن انقاذه فيها .

**المؤلف :**

( مرتاحا ومغتبطا بهذه النتيجة ) : هذا كرم منك .. واي كرم!

تفضل وخذ هذا النص الاغريقي ( يجمع الاوراق المبعثرة امام الحمار الصغير ) ..

**اريسطوفانيس :** ( ساخرا ) : لا يا سيادة العملاق المسرحي .. لست بحاجة الى النص الاغريقي فانا مبدعه وخالفه وهو قطعة مني ويسري في دمي ... فهو معي في كل مكان وزمان .. انه روحي ووجداني .. انا النص الاغريقي اقف امامك دما ولحما جئت لاعتيك في عملك الشاق .. مقتنعا برسالتك السامية ومقدرا لموقفك وظروفك .. وراجيا لك كل توفيق .. ولكنه النص العربي الذي وضعت انت ما نحتاج الى قراءته سويا . ( يسك ثلاثتهم اريستوفانيس والمؤلف والمخرج الذي افاق بعض الشيء بالنص العربي ... ويصيحون معا بصوت عال « الفصل الاول » .. ويظهر الممثلون دون ان يشرعوا في اداء ادوارهم ) .

**اريسطوفانيس :** ( مستدركا ) : هنيئة لي ملاحظة بسيطة جدا .. اريد ان اطرحها قبل ان نبدأ القراءة .. او العرض .. وساتحدث بصراحة .. فنحن في العالم الاخر لا نعرف غير الصراحة .. لقد قضيت يوما مضنيا عندما بدأت صحفكم اليومية ونشراكم الثنائية والاذاعية والتلفزيونية تورد اسمي كل يوم .. مقرونا بعنوان « براكسا » هذا .. من الذي اعطاك ابها المؤلف العظيم حق تغيير عنوان مسرحيتي « برلمان النساء » الى « براكسا » ؟ .. بل لماذا قلبت اسم براكساجورا بطلانة مسرحيتي الى « براكسا » ؟

**المؤلف :** معذرة يا سيدي فلقد فضلت استخدام الاسم « براكسا » .. ليس فقد لتبسيط الامور على المتفرجين ولكن من باب مسايرة العصر .. ففي ظل قانون التدليل اللغوي في ايامنا هذه لا يعرف الناس كيف ينطقون اسم شفيقة فيجعلونه شوشه او شيشه . ونفيسة اصبحت نفوسة او سوسة ، فلو استعملت انا براكساجورا كان الناس سينطقونها بركوسة .. برسيسة او برسوسة ..

**اريسطوفانيس :** ولكنني حتى لو سلّمت باحكام قانون التدليل اللغوي هذا .. لا يمكن ان اقبل بها يحدث في مسرحيتك .. فمرة تكتب براكسا جورا ومرة اخرى تستخدم براكسا .. لتثبت على واحدة اذن ..

**المخرج :** ( متخدلا بعد غيبة طويلة كان في اثنائها في شبه غيبوبة ) ..  
وليكن رب الكوميديا سيدي ارغا .. اريستوفانيس .. ليكن  
امرك نافذا .. سأصدر تعليماتي الى الاولاد ( يشير الى  
الممثلين ) بأن ينطقوها دائما اثناء العرض براكسا .. وان كنت  
انا الذي اقترحت بركوسة .. برسيسة .. او برسوسة ..  
( اظلام على الثلاثة ... ويبدأ العرض الاصلي )

## **ب - بعد الفصل الاول**

### **( نفس المنظر في المشهد الافتتاحي )**

**اريسطوفانيس :** حسنا .. كان فصلا ممتعا حقا .. ولكن ارى انك ( للمؤلف )  
في الفصول التالية من المسرحية قد خرجت على الاطار العام  
لنص مسرحيتي « برلمان النساء » فاضفت شخصيات جديدة  
.. ولا اعترض لي على ذلك فمن حق المؤلف المعاصر ان  
يضيف الى المسرحية القديمة التي يعارضها ما يشاء ممن  
اضافات سواء في الاحداث او الشخصيات .. ولكن ذلك  
يعطي لي وللنقاد الحق في مساءلة المؤلف حول ضرورة او فائدة  
هذه الاضافات .

**المؤلف :** وماذا وجدت يا سيدي وسيد كل مؤلفي الكوميديا ؟  
**اريسطوفانيس :** اولا بالنسبة لشخصية الفيلسوف الذي اعطيته اسم ابقراط  
واضح انك تستغل الدلالة الرمزية لاسم هيبوكراتيس السه  
الطب الاغريقي المشهور .. فهو كما تعرف كان في الاصل  
مجرد طبيب ماهر او « حكيم شاطر » بلغتك الدارجة .. وهو  
صاحب الحكمة القائلة بأن الحياة قصيرة والفن طويل  
والفرصة هاربة والتجربة حبل بالمزلق والتبيز شاق فهو  
اذن طبيب حكيم لان الطب والعلم ارتبطا في العالم القديم  
بالحكمة والفلسفة .. فان تستغل اسمه كرمز للفلسفة  
والحكمة امر لا غبار عليه ولكن ان شئت الدقة في استخدام  
الرموز وعلى اساس انك جعلت مسرحيتك تدور حول موضوع  
الحكم ومشكلة السياسة ولما كان هذا الطبيب الفيلسوف لا  
يرتبط — فيما أعلم — بالسياسة فكان الاولى بك ان تختار  
فيلسوما اخر .. وانا اقترح عليك اسم سقراط الفيلسوف  
الثائر الذي شرب السم وراح شهيدا وغداة لسيادة القاتنون



والديمقراطية ورفض أن يهرب من السجن وفضل الموت على أن يخرق القانون مهما كان ظالما .

ولكنني أخشى أن يصيب فكرتي شيء من الارتباك .  
كلا ..! على الإطلاق ! .. فسأترك الحوار في غلبته كما هو .. فقط سنضع الاسم سقراط بدلا من ابقراط .. ففي ذلك ما يفني عن أي تحوير .

**المؤلف :**

**اريستوفانيس :**

( بشجر ومثل ) : وما هي الملاحظة الثانية ؟

**المؤلف :**

**اريستوفانيس :**

هيريونيموس .. لقد حيرني هذا الاسم كثيرا .. من أين جئت به ؟ .. انه لم يرد في مسرحياتي .. كما أنني لا أذكر أنه ورد في المسرحيات الكوميديّة أو التراجيدية الاغريقية أو اللاتينية ... لقد أرهقني سامحك رب الارباب زيوس .. لقد جعلتني أنصف نصوص مسرح عصر النهضة .. تصور ! ولقد وجدت هذه الشخصية في « المأساة الإسبانية » لتوماس كيد الإنكليزي .. والغريب بهذا الصدد أنك تعتبر هذه الشخصية رمزا للقوة والعنف .. وهيريونيموس في المأساة المذكورة يعد حقا رمزا للعنف ولكنه عنف الانتقام على وجه التحديد .. ومسرحيتك الكوميديّة أبعد ما تكون عن هذه الروح .. فلماذا لا تختار اسما آخر ومن التراث الاغريقي الاسطوري .. أنني أرشح اسم هرقل بطل الاغريق .. ورمز القوة الجسدية .. والشجاعة العسكرية .. والعنف بصفة عامة .. اليست هذه الشخصية هي الانسب .. ؟

**المخرج :**

( متدخلا ودون انتظار ) : حسنا يا سيادة .. أعني يا رب الكوميديا .. سأصدر أوامري في الحال للولاد ( اضاءة على الممثلين ) بتنفيذ كل هذه الملاحظات .. والان هيا بنا نكمل قراءة وعرض النص .

**اريستوفانيس :**

ليكن .. رغم أنني في الحقيقة أكاد اختنق من الجلوس في هذه الصالة المغلقة وأكاد لا أبصر شيئا وسط هذه الأنوار الساطعة زاهية الألوان .. نعم فما أجمل ألوان الطبيعة وما أرحب الأرض العراء حيث كانت مسرحنا .. على أية حال هيا بنا . ( يصيحون معا في صوت واحد .. « الفصل الثاني » )

## ج - مشهد ختامي

( نفس المنظر بالمشهد الافتتاحي — المؤلف لا يزال يغط في نوم عميق ويعلو شخيره .. وتصدر منه أصوات كمن يتحدث في الأحلام .. صياح الديكة يتزايد تدخل الخادمة بطعام الإفطار والقهوة .. تضعها على المكتب دون أن تنطق ببنت شفة وتتجه ثانية ناحية الباب الذي تسمع طرقات قوية عليه .. يستيقظ على اثرها المؤلف من هلع وارتباك .. وفي تلك الأثناء يكون المخرج قد دخل من الباب مسرعاً ودون استئذان ) .

المخرج : صباح الخير يا سيدي المؤلف

المؤلف : ( يتعجب ) ...

المخرج : آسف على ازعاجك بهذه الزيارة المبكرة .. وعذري انني خفت من انشغالك بالمقابلات والأعمال الأخرى فيفوتني أن أحظي بحضورك لمشاهدة البروفة النهائية لمسرحيتك الرائعة .. « براكسا » والتي ستبدأ بعد لحظات .. كما انني رايت أن اتركك في الصباح الباكر بشئ طيبة .. وذلك أن تذاكر العرض الذي سيبدأ مساء اليوم قد حجزت جميعها ولدة شهر كامل مقدماً .. ألف ألف مبروك ( يتجه الى المؤلف ليعانقه فيدفعه الأخير ) .

المؤلف : يا للعجب .. انك لتتحدث على نحو يخالف حديثك بالأمس ..

المخرج : بالأمس ! .. انني لم ارك يا سيادة المؤلف منذ عشرة أيام ..

وتليفوني معطل منذ شهور .. وانا مشغول باخراج المسرحية ولم استطع الاتصال بك .. كما انك دائماً مشغول عنا يا ..

المؤلف : ( يفرح عينيهِ ويقاطعه ) : ولكن أين .. ( بسخرية ) أين أرغانييس !

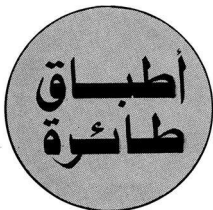
( يضحك )

المخرج : أرغانييس !! ( يتعجب ) انني لا اعرف شخصاً بهذا الاسم ..

ولكنه على أية حال قريب أشبه باسم شاعرنا الاغريقي الفذ سيد مؤلفي الكوميديا جميعاً اريستوفانييس ... الذي برع سيادتكم في إعادة صياغة مسرحياته

- المؤلف :** انت اذن تعرفه ... ؟
- المخرج :** ( مبتسما ) : يبدو ان ادمايك للتهكم في كتاباتك قد طغى على احاديثك مع الناس .. وان المرض الذي اصاب قلبك منذ امد بعيد قد انتقلت عدواه الى لسانك .. انتهمني بانني اجهل اريستوفانيس العظيم ؟ هل تسخر مني وانت تعرف انني قرأت كل نصوصه بالاغريقية والفرنسية معك ؟
- المؤلف :** اذن كنت معي حين قابلناه ؟ ( يفرك عينيه ) .. هه .. !
- المخرج :** ليس كذلك ؟
- المخرج :** قابلنا من ؟
- المؤلف :** ( يتجاهل السؤال ) : تفضل القهوة .. فما احوجنا اليها الان ..
- ( يتناول كل منهما فنجانا من القهوة )
- المخرج :** شكرا ... ارجو من سيادتكم التفضل بالاستعداد للخروج معي لمشاهدة البروفة النهائية .. الجميع هناك في انتظارك.
- المؤلف :** ( وهو يرتشف القهوة ) : وهل ادخلت كل التعديلات التي اقترحها علينا ارفانيس ... اعني اريستوفانيس بالامس ؟
- المخرج :** ( يكتم غيظه ) : سيادة المؤلف .. دعني اصب لك مزيدا من القهوة ... وارجو ان تنقبه لما اقوله لك .. الوقت لا يسمح بمثل هذه الدعابات .
- المؤلف :** ( دون ان يكثر بكلامه ) : هل استبدلت اسم ابقرات بسقراط .. وهيرونيموس هل صار هرقلأ .. و ..
- المخرج :** ( ينهض واقفا ويدق على المكتب بقوة ) : وماذا ؟ كفى .. كفى مزاحا ... ام تراك تتحدث بجدية ووعي ! .. انتسخر مني ام تريد فعلا ان ادخل تعديلات جديدة على النص في اللحظات الاخيرة وبعد ان حفظه الممثلون وتدربوا عليه .. كفى هراء .. هذا مستحيل .
- المؤلف :** ولكنني اصر .. فهذه ارادة رب الكوميديا ... هكذا امرني بالامس
- المخرج :** ( مندعما ) : وانا ارفض ارادتك وارادة رب الكوميديا ( مستدركا ) رب الكوميديا !! .. لقد افقدتني الوعي .. ! انك تهذي الا تكف عن هذه المهارات ! .. لتمسك لسانك .. وليعد وعيك والا ...

- المؤلف :** ( وقد انتبه تماما ) اتهددني ؟
- المخرج :** نعم اهددك .
- المؤلف :** بماذا ؟
- المخرج :** بحرمانك من أجر التأليف .. سأكتب عنك تقريراً للمسؤول الأول عن شئون المسرح ونائب وزير الثقافة ، وسأقص على الناس وأكتب على صفحات الجرائد أنك قد فقدت الوعي فذهب عقلك وصرت ترى أشباحاً وتدعي أنك على صلة شخصية باريستوفانيس .. وسأفسر للسلطات الحاكمة وبالطريقة التي تروق لي المشهون السياسي لمسرحيتك وستكون النتيجة وخيمة العواقب عليك .. سيحذف اسمك من فوق « الانيشات » التي تملأ الشوارع وستحرم من أجر التأليف .. وربما يصل الأمر الى ..
- المؤلف :** ( مغزوعاً ) : سيادة المخرج .. انا لا أريد استثارة غضبك ولست على استعداد لأن اترك الأمر يصل الى هذا الحد .. تفضل واجلس من ناحيتي متنازل عن هذه التعديلات التي أغضبتك وليفقر لي رب الكوة .... آسف .. وليتم العرض كما كان مقرراً من قبل .. كل ما أريده منك الآن ..
- المخرج :** الأجر ! هه ! .. الآن تريد الأجر .. هذا كل ما يهكم !
- المؤلف :** نعم .. هذا حق
- المخرج :** ها هي الألف جنبه المفق عليها
- المؤلف :** بل زدها ألفاً أخرى .. ألم تقل أن شبك التذاكر محجوز لمدة شهر كامل .. وأن العرض سينجح جماهيرياً واقتصادياً
- المخرج :** وما شأنك أنت ؟ نجح العرض أم لم ينجح هي ألف واحدة .. لا زيادة فيها ولا نقصان .. تريدها « يمد يده اليه بها » أم نعيدها الى حيث كانت ( يسحب يده الى الخلف ) .. ونؤجل ذلك الى وقت آخر .. هه .. !
- المؤلف :** ( يخطف النقود ويقبلها ) : تعيدها ! .. هاتها ! ( يضع النقود في جيبه الذي يظل ممسكاً به حتى النهاية ويقول كالمخاطب نفسه ) عصفور في جيبى خير من ألف مؤجلة ..
- المخرج :** والآن هيا بنا لحضور البروفة النهائية .
- المؤلف :** معذرة يا سيدي ( يشدد قبضته على جيبه ) .. كل شيء بالنسبة لي قد انتهى .. وما بقي من العملية المسرحية هو من شأنك وشأن الممثلين ...



## أول الميلاد في الزمن النحطأ ؟

( الإهداء :  
الى تلك الصبي الذي كان يحدق مليا في شوارع الليل في المدينة ) ..

أحمد زرزور

ولدنا معا في الزمان الخطأ ...  
هنا : يستفز الطريق الخطي ...  
دوار الهجر الوسيم يعاين كل الدماء التي  
خترتها الوصايا ...

تلقفها — في المساء — شيوخ الحائير

: ( تعويذة لا تخب على لفحة من

بخور تنهه في موقد

ضج

من

وصمة

الخلوات — البفايا ) !

\* \*

ولننا معا يا صبي المدينة ..،

حانوتك — الحزن .. يشحب عبر دسامة عهر المصابيح ..،

انوارها : لافتات « القوادة » للفرف الساحلية /

/ ثثرة للعجائز / غيبا / سبابا /

مداهنة / ونبيمة !!

\* \*

ولننا ...

وضمن الوفود التي هنات امنا .. ،

مد ( هابيل ) بين الحشود يديه

( مطرزين بنقش الحقيقة : يدفنها

— فاجرا —

في ابتسامة من صفيقة !! )

الا يا صبي المدينة ..

فيم تحقق عبر المسارب !!؟

: - زلزلة

تحمل

الحب

في

(طبق طائر )

شق

بطن

الدمامة !!؟

، ... ، ... ، ... ،

: - عيسى يعود !!؟

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





قال الولد عطيات :

وابتدأت دائرة الرقص .. تجمعوا  
من كل القرى ، ورفع ( حماده ) عصاه  
الرشيعة فتهتز أطراف جلبابه مع نقرات  
الطبول .. نعم في هذه الليلة الغريبة  
.. فقد جف نهر المدينة وحل الجذب ،  
رفعت الفرس رأسها ، سقط غطاء  
رقبتها .. انه ( حماده ) تهفف له  
القلوب الفنية لصبايا القرية .. وجهه

بمته  
الياس  
الماس  
محمد



الدوار الاسمر حلم كل فتاة في القرية ..  
انه حماده الطيب وليته هذه  
غريبة ليست ككل الليالي ..

مال حماده بجسده نحو اليسار ،  
ترفع الفرس قوائمها الامامية ..  
يلوي حماده عصاه ، يترك القبر دائرة  
ضوء وسط الحلقة .. ينتقل الى  
الامام .. الى الخلف ، تنتقل قوائم  
الفرس الرغبة الى الامام .. الى  
الخلف .. قوائم نحيلة صفراء ترتعش  
.. وعظام الظهر تبدو نحيلة هي  
الاخرى ، والقبر لما يزل يترك دائرة  
ضوء ..

ينحني حماده الى الاسفل ، تخفض  
الفرس راسها .. يتسلق الاطفال  
جدران الطين والاشجار .. يتطلع  
الرجال .. تتراقص عيونهم الصغيرة  
المرتعشة .. يلف حمادة ذراعه اليمين  
حول ظهره بينما يلعب عصاه بذراعه  
اليسر الى الاعلى .. الى الاسفل  
.. حركة دائرية ..

« وعبرت يا حماده .. اغتسلت كل  
ساعة بماء القناة .. وبللت وجهك  
بماء التراب .. ورقصت هناك رافعا  
بنديقية .. لم تجد لحظتها عصا الرقص  
.. كانت اقدامك الملتهبة تغوص عميقا  
في الوحل .. تتمايل بجسدك محتضنا  
بنديقية .. تقبل الارض .. كان الضابط  
ذو الوجه الشمسي يتطلع اليك ..  
الى اقدامك التي تغوص عميقا » ..

تنعكف قوائم الفرس في الوسط ..  
تتقافز بهذا الشكل ، تارة الى اليمين

.. وتارة اخرى الى اليسار ..  
وحماده يمسك بكلتا يديه طرف العصا  
ويهررها سريعة اسفل القوائم النحيلة  
.. والقبر لما يزل يترك ضوءه على  
وسط الحلقة ..

« تطلع الضابط ذو الوجه الشمسي  
الى وجهك ..

وحك ذقنه وقال :  
— يقول التقرير الطبي انك تحمل  
جراثيم وباء خطير ..  
فجأة صرخت ..  
— لكني لست مريضا .. انظر  
الى جيداً .. ذراعاي لازالا قويين ..  
استطيع ان ..

دار الضابط حولك وقال :  
— نخشى من انتشار هذا الوباء  
.. وعليه قررنا الاستغناء عنك ..  
ثم ان ..

تغوص القوائم في الطين ، فبطاير  
قطع الطين مبللة .. تدور الى اليسار  
.. الى اليمين .. يرفع حماده قدمه  
الايسر .. قدمه اليمين .. تهتز رقبة  
الفرس .. يدور حماده .. يزداد  
الاطفال المتسلقون على الجدران  
الطينية او الى اعلى الاشجار .. ثمة  
اصوات متداخلة واصابع تدفع اغصان  
الاشجار تتقدم نحو الحلقة من جهة  
بيت العمدة .. ثلاثة رجال متمنطقين  
باحزمة رصاص يحمل كل واحد  
بنديقية ..

« ضميت حبيبتك بين اضلاع  
صدرك ..

يطوقها بذراعيه ، تتراقص اقدامه ..  
يقترّب الاطفال من الحلقة .. يقترّب  
الرجال غليظو الاجساد والمتنطقون  
بالبنادق ..

وثمة مستطيل ضوئي على وجهه  
سنية .. بين الاطفال .. يقترّب  
الرجال المثلثون .. وثمة صرخة تختلط  
بحفاف الاشجار .. والفرس ترمع  
قوائمه ، يهبط جسد حماده مفتعاً  
بسائل احمر كثيف .. تحتضن سنية  
رقبة الحصان ، تغوص القوائم اكثر  
فاكثر ، في الطين .. في كتل الوحل  
المنقعة بالدم ، ورقعة ضوء القمر  
تتسع لتبلا البتعة كلها ، تنتشر بين  
الاغصان المائلة ، في فراغات الطين  
المبللة ، بين اصابع ( سنية ) المعانقة  
للرقبة ، رقبة الفرس ، تتحرك اقدام  
الاطفال ، تتبايل اجسادهم تنخفض ،  
ترتفع ، تغوص في الطين ، تغوص  
بانسجام



الياس الماس محمد

— البصرة —



سميتها .. تطلعت الى عينيها ..  
كدت تغوص فيها ..  
— انظري ياسنية الى عيني ..  
ماذا ترين فيها ؟ ..  
— عيانان جبيلتان كالماء .. تبدوان  
كتمرير لامعين في وجهك الاسمر ..  
ضم رأسها الى صدره وقال :  
— استغنوا عني .. قالوا انك  
تحمل وباء .. »



قال الولد ( عطيات ) :

— وبعد اشهر من عودته .. هدده  
العبد بالطرد او التخلي عن ( سنية )  
.. رفض ( حماده ) كيف لا .. سنية  
ماء عينيهِ ودم قلبه .. ترعرا سوبيا  
.. في القرية .. في النهر .. في الطين  
.. في الخصرة .. في الطفل الموعود  
في بطنها ..

يتقاذز على قرع الطبول ، تتطاير  
هنا وهناك كتل طينية دائرية صغيرة  
والفرس تغوص شيئاً فشيئاً .. في  
الطين المنقع بالماء ، والقمر لما يزل  
ينرك حزمة ضوئه في وسط الحلقة ..  
والاطفال يندفعون هذه المرة نحو  
الحلقة .. تقترب الوجوه المثلثة ..  
— لا تنس انك تحمل وباء .. وانك  
تهدد القرية بالفناء ..

— لكن لست مريضاً .. قالوها  
هناك لاني اردت البقاء والاستمرار ..  
— اذن .. سنية .. سنية ..  
يقترّب من رقبة الفرس المهترئة ،

# رسالة

## من أوروبا

### نظـرية الرواية الجديدة في فرنسا

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يعتبر الآن روب — جرييه اكبر رواد « الرواية الجديدة » في فرنسا، ولد في بيرست سنة ١٩٢٢ ، وله روايات : **الاساتيك ، البصباح ، الفيره ، في القيه ، مشروع ثورة في نيويورك ، منزل الموعد .** هذا عدا الكثير من الاعلام التي كتب لها السيناريو مثل **قطار أوروبا السريع ، الجنة وما بعدها ، اللعب بالنار .**

ومن ناحية اخرى فقد كتب العديد من المقالات للدفاع عن « **الرواية الجديدة** » التي تعرضت منذ ظهورها لحملة هجوم مضادة من النقاد ، تبعتها حالة من اللامبالاة لدى جمهور القراء .

كان من المفروض أن يقوم النقد بتوضيح مسيرة « **الرواية الجديدة** » وتثريب صورتها لدى القراء ، ولكنه على العكس من ذلك اتكد على انها « **بدعة مستحدثة** » لا تمت الى الماضي الروائي بصلة ، كما ادى الى

رسوخ فكرة مشوهة عنها لدى القراء تمثلت في انها تصوغ قواعد عقلية لرواية المستقبل ، وتنفي الانسان من هذا العالم ، وتنزع الى الموضوعية الخالصة ، واخيرا ، بما انها صعبة القراءة ، فانها لا تتجه الا لطبقة محصورة من المتخصصين .

وهكذا وجد جرييه نفسه مضطرا لان يصحح هذه الفكرة الخاطئة بالرد على كل عنصر منها بالتفصيل : عملية « تنظيم » للرواية الجديدة لا يوافق عليها اصحابها ، الذين يفضلون ان تكتفي اعمالهم بتقديم نفسها للقراء . لكنها مع ذلك شديدة الاهمية في اعطائنا فكرة واضحة عن نظرية الرواية الجديدة ، خاصة وان كاتبها يعتبر أكبر رواد هذا اللون في فرنسا .

### ● الرواية الجديدة ليست نظرية ، وانما هي بحث ..

لا تضع الرواية الجديدة اي قانون . وكل ما هنالك أن الامر لا يتعلق بمدرسة ادبية بالمعنى الضيق للكلمة . يقول جرييه : اننا نعلم انه يوجد بين اعمالنا كلها — على سبيل المثال : اعمال كلود سيمون واعمالى — فروق هائلة ، وتعلم ايضا أن هذا امر جيد جدا . اذ اية فائدة في أن تكون اعمالى واعمال كلود سيمون شيئا واحدا ؟ وعلام نكتب ان نحن الاثنان اذا كان ما نكتبه واحدا ؟ .

لكن ليست أمثال هذه الفروق قد وجدت في كل المدارس الادبية ؟ ان ما نجده مشتركا بين كل الحركات الادبية في التاريخ الادبي يتمثل بصفة خاصة في محاولة البعد عن التصلب والشيخوخة ، والحاجة لشيء اخر مختلف .

على أي شيء يجتمع الفنانون إذا لم يكن على رفض الاشكال الراسخة التي يجري فرضها عليهم ؟ ان الاشكال تعيش وتموت في كل مجالات الفن ، وفي كل الأزمان ، يجب أن يتم تجديدها ، فالبنا الروائي للقرن التاسع عشر الذي كان يعبر عن الحياة نفسها منذ مائة عام لم يعد يعبر — الان — الا عن صيغ فارغة ، خالية من المعنى والحياة ، صالحة فقط لاستخدامها في محاكاة مضجرة .

وهكذا بدلا من املاء قواعد ونظريات وقوانين على هذا او ذاك ، فانه على طريق الصراع ضد القوانين المتحجرة قد تم لقاء اصحاب الرواية الجديدة .

يقول جريبه : لقد كان في فرنسا بصفة خاصة نظرية للرواية معترف بها ضمنا من الجميع ، او تقريبا من الجميع ، وقد استخدمت بصلابة ضد محاولتنا الجديدة ، كانت مثل حائط برغمونه في وجوهنا ، ويقولون : — انكم لا ترسمون « شخصية » واذن فأنتم لا تكتبون روايات حقيقية ، — انكم لا تقصون « حكاية » ، واذن فأنتم لا تكتبون روايات حقيقية ، — انكم لا تدرسون « خصائص » انيسان ، او بيئة ، ولا تحللون « المعاطف » واذن فأنتم لا تكتبون روايات حقيقية .. الخ .  
لكننا على العكس — نحن الذين يطمهوننا باننا منظرين — لا نعرف حقيقة ماذا ينبغي ان تكون عليه الرواية ، فضلا عن « الرواية الحقيقية » !  
اننا نعلم فقط ان رواية اليوم هي تلك التي نكتبها اليوم ، وليس الواجب علينا هو ان نزيد من التشابه مع ما كان بالأمس ، وانما ان نتقدم الى ما هو ابعد منه ..

### ● الرواية الجديدة لا تفعل الا متابعة التطور المستمر للفن الروائي

هناك خطأ يكن في اعتقاد أن « الرواية الحقيقية » قد بلغت صيغتها النهائية في عصر بلزاك ، وان التطور انما بدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر . الواقع انه في عصر بلزاك كانت هناك محاولات مختلفة وجديدة تماما ، كما هي الحال لدى ستاندار في روايته Chartreuse de Parme حيث يبدو بوضوح ان وصفه لمعركة واترلو لا يتصل من قريب او بعيد بالنظام البلزاكي .

منذ ذلك الوقت ، لم يتوقف التطور عن أن يستمر ويتاصل : فلوبيير ، ديستوفسكي ، بروسست ، كافكا ، جويس ، فولكر ، بيكيت .. يقول

جريبه : « نحن اذن أبعد من أن نضرب صفحا عن الماضي وتقاليده . انه على أسماء هؤلاء الأسلاف قد تم اتفاقنا بسهولة . وكل هدفنا أن نكون امتدادا لهم . ليس الغرض هو أن نكون افضل منهم . فان هذا لا معنى له على الاطلاق ، وانما نأخذ مكاننا على اثرهم ، الان ، في عصرنا ... »

لقد نظر النقد التقليدي الى كافكا وفولكر مثلا على انها احتلا المناطق الهامشية ، المشكوك فيها ، في تاريخ الادب ، مع انها ببساطة من اكبر الروائيين في بداية هذا القرن .

ان الاشياء تسرع . ليس في مجال الفن بصفة خاصة ، وانما في مجالات الحياة كلها . وربما ادى هذا الى صعوبة أن يعثر الانسان على ما يناسبه . لهذا لا ينبغي أن نتهم الرواية الجديدة اذا ما وجد القارئ صعوبة في أن يرى فيها نفسه ، فان نفس الشيء يحدث عندما تختلط على المرء معالم الطرق الكثيرة المتشابكة في العالم الذي يعيش فيه .

### ● الرواية الجديدة لا تهتم بشيء آخر سوى الانسان في هذا العالم :

يقول جريبه : لانه لا يوجد في اعمالنا « شخصيات » بالمعنى التقليدي للكلمة فقد جرى - بسذاجة - استنتاج انه لا يوجد الانسان بتنا . وقد كان هذا خطأ في القراءة ، فالانسان حاضر في كل هذه الاعمال : كل صفحة ، كل سطر ، كل كلمة . حتى اذا كانت في الاعمال الكثير من الموضوعات والاشياء فهناك دائما « العنصر » الذي تراهها ، و « الفكر » الذي يعمد رؤيتها ، و « العاطفة » التي تفك بناءها . ليس للاشياء والموضوعات في رواياتنا حضور خارج الاحساسات الانسانية الواقعية او المتخيلة . انها اشياء شبيهة بتلك التي توجد في الحياة اليومية ، والتي تشغل ذهن الانساني في كل لحظة .

ثم يضيف : اذا نحن اخذنا كلمة Objet « موضوع » بالمعنى العام ( يحدد القاموس أن الموضوع هو كل ما يؤثر على الحواس ) فسوف يكون من الطبيعي الأ يوجد في رواياتي الا موضوعات . كذلك فانها تملأ حياتي : الاثث الذي يوجد في حجرتي ، والاخبار التي اسمعها ، والمرأة التي احبها ، أو مجرد حركة منها ... الخ . واذا اخذنا الكلمة بمعنى أكثر اتساعا ( يقول القاموس أيضا أن كلمة موضوع تعني كل ما يشغل الذهن ) فسوف تتمثل في أحداث الماضي ( التي عن طريقها أعود الى الماضي ) والهدف ( الذي ينقلني الى اشياء مستقبلية : مثلا اذا قررت أن اذهب للاستحمام ،

أتصور في ذهني البحر والشاطئ ( وعموماً : كل شكل من أشكال الخيال . بالنسبة لما نطلق عليه اشياء Choses فان منها الكثير جداً ممي الرواية الجديدة . ما يجعلنا نتذكر **بلزاك** هو أن كل شيء موصوف بعناية بالغة لا ترغب في مثلها الاعمال الحديثة ، المنازل ، الاثاث ، الملابس ، المجوهرات ، الآلات .. الخ . وإذا كانت هذه الاشياء — كما يقال — أكثر انسانية من اشيائنا ، فان هذا راجع لان وضع الانسان في العالم الذي يسكنه اليوم لم يعد كما كان عليه منذ مائة سنة . وليس أبداً لان وصفنا أكثر حياداً ، أو أكثر موضوعية . لانه في الحقيقة ليس كذلك .

### ● الرواية الجديدة تنزع الى ذاتية كاملة :

نتيجة كثرة الاشياء والموضوعات في الرواية الجديدة ، فقد أسرع النقاد — على حد تعبير جرييه — بجلب مصطلح « الموضوعية » Objectivité مفهومًا بمعنى خاص جداً : « يدور حول موضوع » . وقد أصبحت الكلمة ضرباً من اللامعقول بعد فهمها بمعناها العادي : « محايد ، بارد ، متجرد » .

ويقول جرييه : « ليس فقط في رواياتي أن الانسان يصف الاشياء والموضوعات ، لكنه الانسان الأقل حياداً ، الأقل تجرداً ، المندفع في مغامرة عاطفية شديدة الحدة » الى درجة أنه غالباً ما يفسد رؤيته للاشياء من حوله ، ويخلق لديه خيالات قريبة من الهلوسة <http://www.ahloussa.com>

كذلك من السهل اثبات أن رواياتي — مثل روايات زملائي — تعتبر أكثر « ذاتية » حتى من روايات **بلزاك** نفسه . من الذي يصف العالم في روايات بلزاك ؟ من هو ذلك الراوي العليم بكل شيء ، الحاضر في كل مكان ، المنتقل بكل سرعة وبساطة هنا وهناك ، والذي يرى ، في وقت واحد ، المكان والمكان المقابل له ؟ من الذي يتابع — في نفس الوقت — حركات الوجه وحركات الوعي ؟ من الذي يستطيع أن يعرف في وقت واحد الحاضر والماضي والمستقبل لكل مغامرة ؟ أن هذا لا يمكن أن يكون إلا الها !

الله وحده هو الذي يتصف بالموضوعية الكاملة ، بينما الامر على العكس تماماً في رواياتنا حيث الانسان الذي يرى ، ويشعر ، ويتخيل : انسان محدد بالزمان ، والمكان ، محكوم بعواطفه ، انسان مثلي ومثلك . والرواية الجديدة لا تقدم شيئاً آخر سوى تجربته المحددة ، غير المؤكدة .

انه انسان من هذا العالم ، من هذا العصر ، يروى بنفسه ما يدور بداخله ، وما يوجد حوله .

لا شك في انه يكتفي الا تغمض العيون عن هذه البداة لكي يدرك ان الرواية الجديدة تعتبر في متناول أي قارئ .. في اللحظة التي يقبل فيها ان يتحرر من افكاره المسبقة ، في الادب كما في الحياة !

### ● الرواية الجديدة تتجه الى كل انسان مخلص :

يتساءل جرييه : لماذا البحث عن اعادة تمثيل زمن الساعة في قصة لا تهتم الا بالزمن الانساني ؟ اليس من الحكمة الايمان بالذاكرة الانسانية التي لا تعتبر قط متسلسلة ؟ لماذا العناد في محاولة اكتشاف اسم شخص لم تضع له الرواية اسما ؟ اننا نلتقي كل يوم بأناس نجهل تماما اسماءهم ونستطيع ان نتحدث طوال امسية كاملة الى شخص مجهول الاسم ، او لم نعر لسماح اسمه كثير اهتمام عند تقديمه لنا .

ان الرواية الجديدة مكتوبة بالكلمات والعبارات التي ينطقها الجميع في كل يوم . ومن هنا فهي لا تمثل أية صعوبة بالنسبة للقارئ الذي لا يهتم بوضعها تحت « لافتة » معينة من التفسيرات . الامر الذي لم يعد مقبولا منذ خمسين سنة !

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

### ● الرواية الجديدة لا تقترح دلالات جاهزة سلفا :

يمكن السؤال الاهم هو : هل لحياتنا معنى ؟ ما هو ؟ وما هو مكان الانسان على الارض ؟ ان الروايات التقليدية — وعلى رأسها روايات بلزاك — تشيع جوا من الطمأنينة الشديدة الهدوء .. انها تتعلق بعالم كان الانسان فيها سيدا ، يمتلك الثروة ، ولم يكن يخرج الامر عن أن يمتلكها وان يحافظ عليها . كانت هناك هوية ثابتة بين الاشياء وصاحبها : مجرد ارتداء « جبلي » كان يعبر عن وضع اجتماعي معين ، وطابع خاص بصاحبه . كان الانسان هو سبب كل شيء ، مفتاح العالم ، وسعيه الطبيعي .

واليوم .. لم يبق من ذلك شيء كثير ، اذ في الوقت الذي فقدت فيه الطبقة البرجوازية مقومات وجودها وزخارفها ، فان الفكر قد زاد من قواعده الاساسية واخذ يحتل علم الظواهر *Phénoménologie*



بالتدرج كل مجالات الأبحاث الفلسفية ، وغطت العلوم الطبيعية كل ميادين العالم المتغير ، وتعرض علم النفس لتحول كامل تماما .

لم تعد دلالات العالم من حولنا جزئية ، ولا مؤقتة ، ولا حتى متعارضة ودائما موضع اعتراض . فكيف يمكن للعمل الفني أن يزعم لنفسه أنه يصور دلالة معروفة سلفا ، أيا كانت ؟ إن الرواية الجديدة — كما سبق القول — عبارة عن بحث يخلق بنفسه دلالاته الخاصة به ، وبالتتابع . هل للواقع معنى ؟ لا يمكن للفنان المعاصر أن يرد على هذا السؤال . لأنه لا يعرف الإجابة . كل ما يمكن قوله هو أن هذا الواقع سوف يكتسب معنى بعد مرور الفنان عليه ، أي عندما ينتهي العمل الفني بالفعل .

لا ينبغي أن يرى هنا نوع من التشاؤم . فليس هذا — على أية حال — هروبا من المشكلة ، وإنما هو رفض قاطع لمعنى الدلالات الجاهدة ، الجاهزة سلفا ، والتي تقيد الإنسان المعاصر في النظام العقلي الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر . إن أصحاب الرواية الجديدة شديدا الثقة بالإنسان ، يضعون فيه كل آمالهم : والأشكال التي يخلقها هذا الإنسان هي وحدها التي يمكن أن تقدم دلالات للعالم .

## ● الالتزام الوحيد الممكن للكاتب هو الإنب . ●

ليس من المعقول الزعم بأن الرواية الجديدة تخدم غرضا سياسيا ، حتى لو ظهر أن هذا الغرض عادل ، وحتى لو كان أصحاب الرواية الجديدة يكافحون — في إطار حياتهم السياسية — من أجل انتصاره . إن الحياة السياسية تفرض باستمرار دلالات معروفة : اجتماعية وتاريخية وأخلاقية . أما بالنسبة إلى الفن — سواء كان أكثر تواضعا أو أكثر طموحا — فلا يوجد شيء معروف سلفا .

قبل كتابة العمل الفني ، لا يوجد شيء : لا يقين ، ولا موضوع ، ولا رسالة . الاعتقاد بأن الكاتب « عنده شيء يريد أن يقوله » وأنه يبحث بالتالي عن الطريقة التي يقوله بها — اعتقاد خاطيء . لأن هذه الطريقة بالذات التي تكون هدف الكاتب تعتبر هدفا غامضا بين أهداف أخرى غامضة ، والذي سيشكل ، فيما بعد ، مضمونا مشكوكا فيه .

## بانوراما للثقافة الايطالية المعاصرة

تعتبر ايطاليا هي البلد الاوروبية الوحيدة التي تحتوي على شهاب مليء بالحبوة ، يعيش حياة عقلية وغنية تموج باحداث غير متوقعة ، وهو دون شك وراء تلك الحركة الثقافية المعاصرة التي تغلي بشتى التيارات الاساسية والهامشية ، المحلية والوافدة . وعموما فان ايطاليا من هذه الناحية تعتبر هي « طليعة » أوروبا . والعمل الفكري لقارة بكاملها على طريق التحول — على حد تعبير كريستيان بيلكامباتي .

مجهود من الفاشية ، ومحطمة من الازمة الاقتصادية في الخمسينات ، ثم بالتحولات الاجتماعية المتقطعة ، والارهاب الدموي الذي انفجر في كل مكان ، وفي اي وقت .. تعتبر ايطاليا ايضا بلدا لها مشكلاتها الخاصة بها .

على اثر الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ ، انشجبت دبابات الحلفاء من ايطاليا ، وبدأت هذه — بعد عشرين عاما من ديكتاتورية موسوليني ، ودمار الحرب — تعيد بناء خرائطها الفنية والعقلية ، وتجمع الطلبة من اجل الصالح الوطني المشترك . كان ذلك هو عصر « الالتزام » كما حدث في فرنسا . وعلى الرغم من أن البعض تجمع في صفوف الكاثوليكية ، وانضوى الآخرون تحت لواء الماركسية ، فقد آمن الجميع بهدف واحد ، هو بناء الوطن المخرّب .. وكانت العاطفة الوطنية لدى الطرفين على قدر واحد من الاشتغال . وانحصر الجهد في ضرورة الإصلاح والتقدم .. ولم تتأخر النتائج كثيرا . ففي بداية الستينات ، دخلت ايطاليا — وخاصة الجزء الشمالي منها — عصر المجمعات الصناعية — الاستهلاكية الحديثة . وبدأ كل شيء حينئذ يسير على ما يرام . لكن خلف السطح الهاديء كانت الاعماق المضطربة تتحفز .. فالبطالة تزداد ، ولم تستطع موجات الهجرة المتتالية أن تخفف من حدتها ولا من اعدادها .. فالجامعات تسلم في نهاية كل عام دراسي آلاف الشهادات لشباب يجد نفسه بدون عمل مناسب . وفي نفس الوقت ، يدا يظهر بوضوح عجز القيادات السياسية التي ما زالت تتبع اسلوبا عتيقا وعقيا ، عن أن تمتص غضب الجماهير .

دون شك ، كل بلاد أوروبا — بلا استثناء — عرفت مثل هذه المشكلات . لكن الإزمة في إيطاليا احد منها في غيرها . كذلك — وهذه احدى الخصائص الإيطالية — فان المثقفين والفنانين قد قرروا أن يشاركوا مشاركة فعلية في مشكلات بلادهم . وبالإخلاص لتراثهم في الالتزام ، أصبحوا شهودا إيطاليا الممزقة ، ان لم يكونوا هم **الممثلين الفعليين** في المأساة الوطنية . هذا على العكس تماما من زملائهم الفرنسيين الذين استمروا من ١٩٦٥ — ١٩٧٥ في الاهتمام بتركيبات ذهنية دقيقة خالصة ، أما الإيطاليون فلم يبحثوا عن الهروب من الواقع ، وانما حاولوا أن يعبروا بلغتهم عن تناقضاته المريرة . لقد فهم هؤلاء الأدباء ان كلمة Impegno تعني الالتزام وليس العبودية . ولهذا فقد ارتفعوا بالرواية ثم بالفيلم — وهما من الاجناس الأقل تذوقا في البلاد اللاتينية الاصل (فرنسا ، إيطاليا ، اسبانيا ) الى مستوى فني رفيع . ان قوة الفن الإيطالي وأصالته ترجعان الى أنه قد عرف أن يتجنب بالتحديد اخطر عيوب الفن بصفة عامة ، وهما : **الشكلية والدعائية** .

قبل أن يكون بازوليني — الذي صاروا يسمونه « الشهيد » — كاتب سيناريو من الدرجة الاولى ، فقد كان شاعرا ، وروائيا ، وكاتب قصة قصيرة ، وصحفيا . شعوريا مرتبط بكل من الحزب الديمقراطي المسيحي والحزب الشيوعي الإيطالي . لكنه في الوقت نفسه ينتدهما . انه ناقدهما وورثتهما في وقت واحد . كل أعمال بازوليني احدثت فضيحة : « **ماما روما** » ( ١٩٦٢ ) أروع فيلم عن الفتاوى الرومانية ويعتبر من احسن الافلام التي قامت بتحليل ذكي وواع لإيطاليا المعاصرة ، كل شيء عند بازوليني .. تبجح .. والشباب فقد الايمان بكل شيء !

وريت بازوليني الان هو **ليوناردو سياسيا** ، من سيسيل . وهو يستند معظم أعماله من كتاب القرن الثامن عشر الفرنسيين . هنا .. لم يعد العنف العام هو موضوع اتهام الكاتب ، وانما العنف المنظم الذي يضع لنفسه دستورا خلاصا به .. والذي يتمثل في جماعات او عصابات « **المافيا** » . ان الاهتمام بهذا الموضوع لا يمثل مجرد متعة او انحصارا في اقليمية المشكلة في سيسيل فقط ، وانما ينبع من ايمان الكاتب بأن « **المافيا** » سوف تنتشر بالتدريج في أوروبا كلها .. وهكذا ترسم سيسيل لعاصمة الرشوة ، وارهاب الدولة ، والعنف المتزايد .. ان احصاء « **سياسيا** » بالازمة يجعله يرشح نفسه في الانتخابات الأوروبية ، بينما الملاحظ على كل كتاب

اليسار الفرنسيين باستثناء سارتر طبعا انهم لا يريدون التعرض لهذه المخاطرة .

في ايطاليا ، لم ينقطع كتاب كبار في السن جدا مثل **البرتو مورافيا** عن كتابة التحليلات السياسية للمواقف المعاصرة في بلادهم . حتى يمكن القول بان **مورافيا** قد أصبح بتحليلاته السياسية أكثر تقديرا في ايطاليا منه برواياته . أن مجرد **حضوره** في كل أزمة دليل واضح على مشاركة ايجابية وعملية في حل المشكلة .

**كالفينو** .. هو الكاتب الايطالي الوحيد الذي خصص معظم أعماله للبحث عن شكل أدبي خاص . ومع ذلك فإن الاصداء الاجتماعية لا تنعدم من أعماله . وعموما ، باستثناء الشعارين **مونطالي** و **بيروتوليسي** ، فقد التى غالبية الروائيين وكتاب السيناريو والشعراء الايطاليين انفسهم في مشاكل الواقع العملي لبلادهم .

أوضح ما يدل على هذا الاتجاه العام : **تصمص سرامي** ( بورجوازي صغير جدا ) و **ذكريات جافينو** ( بدر بدرون ) وروايات **كامون** ( الاوروبية ) ان هذه الرواية الأخيرة تعتبر من أقوى أعمال السبعينات .. وهي تتناول بكل جراءة موضوع « **الارهاب السياسي** » . ودون أن تقدم حلا جاهزا : تحاول أن تفهم من الداخل سيكولوجية الارهابيين .

بالطبع نجد موضوع العنف والارهاب معالجا في اشكال كثيرة ومتنوعة ، وخاصة في أفلام **سكولا** ( الارهابيون ، الاقتدار والاشرار ) و **سكيتيري** ( مسألة موري ) و **الاخوة تافيانى** ، و **فرانيسكو روزي** ، وحتى في آخر الأعمال الكوميدية ( **عزيزي بابا** ) .

كذلك فإن مسرحيات « **داريو فو** » الكوميدية ، والتي يخرجها بصورة حديثة جدا **كارميلو بينيه** لا تخرج عن هذا الاطار .

الى جانب هذا النتاج الادبي الذي يعتبر في حالة انصهار كامل ، لا يجب أن ننسى أن الحياة الثقافية بمعنى الكلمة ليست في حالة سيات : على عكس الاسطورة الراسخة التي ترى أن ايطاليا تعيش على بقايا الانكار الباريسية ، فإن ايطاليا تحتوي على حالة « **غليان ثقافي** » مستقل تماما بنفسه ، ونابع أصلا من مشاكلها الخاصة .

أفضل دليل على ذلك هو تزايد عدد المجلات ، ليس فقط في مكتبات **فلترنيللي** ، وإنما أيضا في أصغر مكتبات المحطات . وهذه المجلات تباع

بكثرة ، حتى مع انها تعبر احيانا عن نشاط ثانوي لجماعات ثقافية — غير مشهورة .

خاصية اخرى لاطاليا . هو ان اللامركزية تسود مجال التجمعات الادبية ، في كل مكان . فالمجالات ليست بالضرورة رومانية ( تابعة لروما ) او لميلانو .. انها ايضا موجودة بكثرة في **بولوني** — اكبر مدينة طلابية ، و **بانو** — المركز النظري لليسار الايطالي المتطرف — وفي نابولي وباليرم . في سيسيل ، لم يعد من الممكن ان نعد مسارح الطليعة ، وفي مدينة كاتان ، ما اكثر الناشرين الشباب الذين اندفعوا في هذا الميدان بكل نجاح — من امثال **بيليكانو** . وبالمناسبة اليس من الرائع ان مدينة كاتان تحتوي على خمس تنوات ارسال تلفزيوني حرة . ومن بين هذه الخمس : واحدة مخصصة تماما للمناقشات الثقافية والاعخبار الادبية !

لكن لنعد الى **المجلات** بعضها يعلن عن نفسه انه ضد علم طب الامراض النفسية Psychatrie والاخر يعبر عن اهتمامات كل حي من احياء المدينة . بعض المجلات يتخصص في التحليل الماركسي ، لكن الغالبية تعبر عن تلك الصراعات الحادة ، والجزئية ، بالنسبة لنشاطات الاحزاب الرئيسية . ومع ذلك فان الصحافة الماركسية في ايطاليا تعتبر اكثر كفاءة واخصب مادة من نظيرتها في فرنسا .

**Spirali** هي المجلة التي يجري فيها لقاء الفلاسفة والكتاب الذين لا ينتهون الى الاحزاب الايطالية السائدة . لكن عالم التحليل النفسي **ارماندو فيروجيلينو** يحاول ان يقطع صلة ايطاليا بسيطرة **يونج** على هذا المجال حيث ما زالت سائدة حتى الان .

بالنسبة للصحافة النسائية ، فانها تمثل حركة نسائية شعبية قوية في ايطاليا — على العكس مما عليه الحال في فرنسا — حتى لو ان المستوى النظري لحركة المرأة اقل كفاءة ، وتعتبر جريدة **Effe** ، التي تصدرها جماعة نسائية في روما ، هي الجريدة الاساسية لكل النساء اللاتي يمارعن من اجل حقوق المرأة . مجلة **Difference** تصدر شهريا على يد جماعات تتجدد باستمرار . اخيرا فان **DWF** تعالج قضايا هامة محددة مثل الامومة والامبريالية ، المرأة والسينما .. الخ . وعلى اية حال فان الحركة النسائية في ايطاليا تظهر قوية جدا على المستوى الشعبي منها على مستوى القيادات .. وهذه علامة صحة .

لا يمكن ان نختم هذه الباتوراها عن الثقافة الايطالية دون الإشارة الى الجامعي الشهير **اومبرتو اكو** Umberto Eco فهو كاتب قصة ،

روائي ، فيلسوف ، وشاعر . لا يفتقد أي حبل في قوسه . ويقدر ما يجيد العزف على الناي ، فانه يرسم جيدا . مهتم بكل التيارات الثقافية المعاصرة ، متخصص في مشكلات الاتصال ، عالم اجتماع وعالم لغة . على وعي كامل بالاتجاهات الوافدة على ايطاليا والاتجاهات الخفية تحت الارض .. ايكو شخصية « متوجة ومتنوعة » ابتداء من كتابه « العمل المفتوح » الى « البناء الغائب » ومتتالاته الكثيرة جدا في : Espresso فانه يبرهن على محلل ممتاز يمتلك قدرة على الاقتباس والهضم لا نظير لها .

بهذه القدرات المتنوعة ، ربما يعبر ايكو عن تنوع ايطاليا المعاصرة التي تعتبر في مرحلة تحول ، وعن عقليتها الشديدة الحيوية التي تتألق في كل الاتجاهات . والمؤكد انه من خلال حالته الخاصة ، تذكرنا ايطاليا بثرائها العتلي المتجدد ، الذي يقوم على عدة حقائق أساسية هي : ان الحياة تولد من الفوضى ، والفن يموت داخل اسوار المدارس الفنية ، والفكر يشيخ في هدوء .

## الثقافة الالمانية المعاصرة والنموذج الانساني

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تفتقد ألمانيا الى الثقة في ثقافتها الخاصة . هكذا يعلن نيكولا كازانوفا الذي يرى ان مفهوم الثقافة لدى الالمان يحتوي — كما في علم الاجناس — على كل اشكال الحياة لشعب ما ، والانسان الالمانى ليس على ثقة من نفسه في فن الطعام ، والمحافظة على الحياة ، لقد غير هذا التواضع المتاصل من طبيعته في القرن العشرين لكي يصبح في النهاية ضريبا من اليأس العميق : فان الثقافة الالمانية كلها ، بجوته وبيتهوفسن ، بالفلاسفة والرسامين ، لم تستطع ان تحول دون تصاعد النازية في النصف الاول من هذا القرن . كذلك كانت الحال بالنسبة الى الكنيسة الالمانية والطب والعدالة دون ان نؤكد كثيرا على السياسة .

وكما يقول جوينتر جراس : السياسة هي مجال التراضي الموقت بين الناس ، بينما الفن مطلق .. وتبعاً لقوة الاشياء ، فان الفن يعتبر

هو العنصر الأكثر ضعفا ، والأكثر تعرضا للخطر في المجتمعات الحديثة ، والهدف الذي يسمى لتحقيقه هو أكثر الاهداف مغامرة لانه يتمثل بالتحديد في الحفاظ على مفهوم الانسانية . . ان الكفاح في سبيل هذا الهدف يعتبر أوضح ما يكون في ألمانيا ، منه في أي بلد أوروبية أخرى .

أهم ثلاثة أحداث ثقافية جرت في ألمانيا خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة ، أنها وقعت في مجابهة صريحة مع السياسة ، أولا : فشل حركة الطلاب عامي ١٩٦٦ ، ١٩٦٧ ، ثانيا : هجرة الكتاب الألمان من الشرق التي بلغت ذروتها في طرد ببيрман ، ثالثا وأخيرا : موجة عدم الثقة التي انتفت حول المثقفين الألمان عقب تعدد حوادث القتل الإرهابي .

لقد كانت ردود فعل الحكومة القوية تجاه أشكال المعارضة السياسية هي نفسها تجاه التعبيرات الثقافية الأقل خطورة ، ويكفي ان مذهب العنف الذي لا يحظى بأي تعاطف في كل بلاد العالم مقدر جدا في ألمانيا ، وعلى أية حال ، فقد استتبع هذا المذهب ، بعد سقوطه ، عدة أشكال من المعارضة أقل خطورة لكنها ربما كانت ضرورية جدا .

تنص الفقرة رقم ٨٨ من الدستور على ادانة اي عمل مكتوب يدعو الى العنف . لكنها تستثنى « الأعمال الفنية » . ومع ذلك فان البوليس لا يراعي هذا الاستثناء . ويصف أصحابها بالخروج عن الخط الفكري بل بالخروج على القانون . والواقع ان الإنسان الألماني - وخاصة البورجوازي الصغير - قد استند على الحرية : التعبير الثقافي ليجد نفسه بصورة غير معقولة امام مذهب العنف .

وهكذا رأى المثقفون والمبدعون الألمان انفسهم امام مهمة غاية في الصعوبة : وهي المحافظة على مفهوم الفن بعيدا عن مفهوم المنفعة أو الفائدة المباشرة . ومع ذلك تظل مسألة التعبير عن الواقع : من ذكرى النازي حتى التقيدبات الخاصة بالحریات الشخصية ، مارين بالمعلومات الخاصة التي يجري علاجها في « العقل الإلكتروني » ، والبطالة . في ألمانيا الغربية ، لا تمتزج قط الاوساط السياسية بالاوساط الثقافية . والاستثناء الوحيد من هذه القاعدة يتمثل في حالة ديتر لانمان عضو مجلس الشعب ، والكاتب الذي سبق له ان دافع عن الحرية الثقافية .

الكتاب الذين يريدون ان يتغلغلوا في جو التأثير السياسي مضطرون لان يقدموا وثائق محددة جدا ، وبالتالي ان يصبحوا محترفين . انهم يعرفون ميكانيكية القوانين ، والتاريخ السياسي لألمانيا ، والمشكلات

الخاصة بالمعاش ، وقلة المواليد ، والطاقة النووية . واذا كتب بيتر شنيدر كتابه الذي بعنوان : « .. وها انت عدو للدستور » فان هذا لا يتضمن فقط انه كان ضحية محظورات الاحتراف السياسي ، وانها ايضا لانه يعرف ميكانيكية المحاكم التي تدافع عن الدستور ضد الفرد والعكس بالعكس . وعندما يكتب « **المطواة في الرأس** » فانه يعبر عن قلق الفرد الذي يحيله نظام الدولة الى مجرد ترس في آلة .

ويعبر ميشيل شنيدر ، شقيق بيتر شنيدر ، في مسرحيته « **اصلاح** » عن ياس عميق ، وعن المعاناة من عدم امكانية التواصل بين المصطلحات السياسية والناس على المسرح الالمانى المعاصر : المجتمع الالمانى بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٤٩ ، ايمان اصحاب المقاومة القدامى بمجتمع جديد وحر ، يأسهم امام اقامة مجتمع الراسمالية . وبالنسبة الى الحل البديل ، الذي يقدمه الحزب الشيوعي الالمانى ، فان احدا لا يريده في المانيا الغربية لانهم يعرفون جيدا كيف تعيش المانيا الشرقية ، وان الحرية ليست هي التي قدم نموذجها ستالين !

يجب الاعتراف بأن الشباب الالمانى المكثف لا يمتلك اية منصة سياسية يمكنه ان يعبر عن نفسه فوقها ، وانه بحاجة الى جهد عنيف ومتواصل لكي يمكنه ان يعبر عن نفسه .

تشر مجلة Kursbuch مقالات ووثائق سياسية . وتعتبر جريدة للشباب ، يطبع منها خمسون الف نسخة . ويجب الاعتراف بأن نشاط ناشري اليسار ونقابه يحافظ على يقظة الوعي السياسي واستمراره لدى المواطنين ، ويتمثل ذلك في منشورات وكتيبات صغيرة تحتوي على مخبرات من النصوص الثرية والقصائد ، مجمعة احيانا تبعا لموضوع معين : **لماذا نتحدث عن شجرة لم تعد جريمة ، والطفل ذو الرأسين !** كذلك فان « **المجلة الادبية** » تحاول ان تقدم للجمهور الوانا من المناقشات الثقافية او السياسية ، وفي الغالب ثقافية — سياسية .

كل هذه المطبوعات مقروءة بكثرة في المانيا . وهي مخرجة بعناية ، ان لم يكن بحماس . بعض المحاولات المتفرقة تشهد بصحوة ثقافية . في فرانكفورت حولت مبادرات بعض المواطنين مواقف الترام القديمة الى مراكز ثقافية ، حيث نحت فيها محلات للكتاب ، وممرات تمارس فيها Kultur ins Volk : الثقافة من اجل الشعب ، ويجري فيها تعليم الرسم وكتابة الشعر .



ليس في الثقافة الألمانية الكثير من عوامل السرور لكي تتمتع بالحياة . لكنها تبحث بكل جدية عن تحديد مفهوم للإنسان . ليس هدفها الأساسي بناء دولة نموذجية ، وإنما تأكيد وتأصيل متطلبات الإنسان تجاه الدولة القائمة بالفعل ، وباختصار أولوية الفرد على الجماعة .

في رواية نيكولا بورن « وجه التاريخ الخفي » وفي قصائد تيوبالدي ، يمكننا أن نرى تصورات الأنا ، وصفاته الأصلي قد رسمت بمنتهى الدقة والصرامة ، أن « المذهب الفردي » لم يولد في ألمانيا منذ عشر سنوات فقط ، إنه إحدى الركائز التي تقوم عليها الثقافة الألمانية منذ عصر طويل ، لكنه كان محكوما عليه لفترة سيطرت فيها النزعة الجماعية أو الشمولية ، ولا شك في أن حركة الطلاب قد أخرجته — أخيرا — إلى الحياة ، والواقع أن كل الضغط السياسي الذي يعبر الثقافة الألمانية المعاصرة ليس له من هدف آخر سوى الحفاظ على الذات الإنسانية .

إن ألمانيا التي يهمها أن تحظى باعجاب الآخرين مضطرة لأن تجد نفسها في موقف متناقض : فإنها لن تحصل على هذا الاعجاب نتيجة النموذج الإنساني الذي يتصوره الحزب الاشتراكي الديمقراطي بها ، ولا نتيجة النظام الذي يسودها أو الثروة التي تمتلكها ، وإنما سيأتي هذا الاعجاب بالتحديد من ذلك النموذج الإنساني — المزج حاليا لها — الذي يصوره أدبها وثقافتها .

يقول نيكولا كازانوفسكي : إن أهم إضافة ستتقدمها ألمانيا لأوروبا لن تتمثل في التوازن الاقتصادي وإنما في المفهوم الإنساني ، وفي الاستقلال ، وفي إطلاق الملكات الفردية ، وباختصار : في الحياة الحرة .



# صرخة على شفة الطوفات

مؤيد الشيباني

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

يعرف الانسان حجم ضياعه بقدر ما يكتسب  
ضياعا جديدا ويقرأ موتا جديدا ... لكن بحرية .

منذ بدأت تشاطر حلك — رغم فصول المحنة —  
انك انسان !

تتفرس في خارطة الايام  
فتبصر فوق مدينة عمرك احلاما تتساقط  
والاشياء حدود تكتنز الصوت وراء مقاريس الليل

وتبصر أنك في جسد العمر دخان  
يتسلقك الريح الهرب الشعر  
فتبعث من رثيتك طيوراً تكشف عن أرض غادرها  
الطوفان

وتغسل قلبك بالنار فيوقظك الطهر فتبصر — ثانية —  
أن لا شيء لديك سوى أغنية يهرب من وحشتها السجان .  
فألى أين تروح وأي اللحظات تعانثر  
والأخوة عباس يمزقهم حلم الشيخ القابع فوق عمامته  
الفضية تقفز كالسور الأبيض حول مدينة عشق  
مغلقة خلف حدود العالم .

تنسلق سلم عبرك شريانا شريانا  
وتكابِر حتى تغلق كل نوافذ ذاك : تبدأ  
والأخوة في الركن تماطلهم أحلام الشرفة ، هل  
فكرت وانت تغادر أبواب الحارة دون النظرة  
للشرفة ؟

— آه ما أقسى أن يعرف انسان نفسه —

— آه ما أقسى أن يعرف انسان نفسه —

» هنا أبهذا الغريب انكأ

انه الجرح محض استراحة .

ومزق شراعك :

ما اتعبتك البحار ولكنها الذكريات تمر على ذهن  
مثل الحمامات حين يحاصرها الليل تهرع صوب المباني  
القديمة خوفا من الصحوة المستباحة .  
تعريت حد التجول فوق سواحل روحك ..

تحسب يحمك الموج صوب احتفال البساتين  
صوب العيون التي تحمل البريق المرتجى .  
وفي الليل — هذا المسافر فيك بني من الوجع الحلو —  
تسقط فوق نخوت المقاهي تساقط عذق تقياه  
النخل حين أمل وشاحه  
وفي كل مرفا عشق يلطخك الموج بالرفض يا ابهذا الغريب  
احتسب انها حالة ليس الا .  
فالى أين تروح واي اللحظات تعاشر  
عباس يتيم :  
— من ضيمه الاهل —

ومن عافته الطرقات على ارضة الشمال الزمني !  
من طارده الفقر عصوراً حتى فوق صداري  
العمال .

ومن أجبره الكاهن أن يسلك دربا وثني  
لكن السور الابيض ظل يقاوم رغم سعال الايام  
ورغم التوبات العصرية في القلب البشري  
ظل يلوح بالفجر على اروقة الكلمات  
وينثر حبات الرمل لكي تورق ارضا  
باسم الفقراء

لها طعم الاطفال ورائحة الشمس الوردية  
فالى أين تروح واي اللحظات تعاشر  
والجرح المورق من اصل الاخوة عباس بني

مؤيد الشيباني  
— الكويت —

# الأوسكار

... لمن هذا العام



صائد الغزلان ... العودة للوطن ...

تلك هي الافلام التي حازت على النصيب الاكبر من جوائز الاوسكار  
هذا العام ، كل منها اشبه بطلقة صاروخ موجه ، لكن ضد من ؟! الجحيم  
ذاتها ، وربما اصابك شظية منه وانت تجلس امام الشاشة ، لكن من هو  
المسؤول عن هذه الجحيم ؟!

فوق ارض السينما في هوليوود وقف المخرجون الامريكيون بكاميراتهم



بمقلم: خيرية البشلاوي

<http://www.ArchiveBooks.com>

## .. قطار منتصف الليل السريع

ومعداتهم المتقدمة ، ومعهم النجوم من اصحاب الاسماء الالامعة ، يصنعون هذه الافلام ، يطرحون الاسئلة ، ويتولون بانفسهم الاجابة عليها ، يؤلفون المعاني ، يبتكرون حقائق جديدة ، ويبدمون الاحداث . حقائق عن التاريخ الحديث ، عن احداثه معتمدين على ذاكرة الجمهور الضعيفة ، وواثقين في قدرتهم هم انفسهم على محو هذه الذاكرة اذا لزم الامر وملئها بهذه الامكار الجديدة .

أحداث عن فيتنام ... عن هذه الحرب التي شغلت العالم فني  
الستينات ، عن شياطين الهند الصينية — الفيتكونج ، الذين كانوا يفتكون  
بالأبرياء من الشباب الأمريكي (١١)

عن تركيا ... وهؤلاء البرابرة المسلمين الذين يقومون بالصلاة خمس  
مرات في اليوم ويمارسون في نفس الوقت كل ألوان التعذيب والبطش  
الوحشي !

وفي الصالات المظلمة وإمام الشاشة العريضة والملوّنة جلست  
الجواهر عبر القارات وعلى اختلاف جنسياتهم ، وأديانهم ، ومذاهبهم  
السياسية ، يتابعون أحداث هذه الأعمال التي أبدعتها هوليد ، يتأملون  
إبطالها ، كل يفعل وفق ميوله وتركيبته النفسية ، والتزامه الاجتماعي  
وهوومه الفكرية .

أحداث هذه الأفلام تبدو شديدة الغرابة في بعض الأحيان ، عنصرية  
شديدة التطرف ، لكنها رغم ذلك مؤثرة ، تكسوها نزعة ميلودرامية ثقيلة ،  
أو جو رومانسي حالم وإنساني .

أفلام منكبة في كثير من مشاهداتها ، تنال من طائفتك ولا تنتهي قبل أن  
تنال من معنوياتك أيضا ( سائد الغزلان — قطار منتصف الليل السريع ) .

وفي لوس أنجلوس وداخل القاعة النافذة التي تفوح منها رائحة  
العطر وبريق الجواهرات ، وفي جو ناعم مثل فراء الحيوانات النادرة التي  
تحفها اكتاف المذعوات من النجوم ، ووسط صخب الموسيقى والهمس  
والدردشات ، جلس هؤلاء الأمريكيون أعضاء أكاديمية الفنون والعلوم  
السينمائية وكانوا قد اجتمعوا مرات ومرات لتحديد الأفلام المرشحة  
للاوسكار ثم اختيار الأفلام الفائزة وتحديد الجوائز ، جلسوا وقد انتهوا من  
هذه المسؤولية « الضخمة » لكي يعلنوا عن تفوقهم ويلفتوا أنظار العالم إلى  
هذه « التحف » التي أبدعوها واختاروها للعرض على العالم أجمع  
باعتبارها أحسن أفلام ١٩٧٨ ولكي يسلموها بأنفسهم جوائز الاوسكار .

وفوق المنصة في قاعة الاحتفالات ، وقف الممثل العجوز جون وايسن  
( ٧٣ سنة ) ليقول في مرح قبل أن يبدأ إعلان النتيجة وتسليم الجوائز كلمته  
الحكيمة « انني والاوسكار متلازمان ، فقد بدأت حياتي الفنية في نفس العام

الذي ولدت فيه الاوسكار » !.

فهل هي الصدفة ان يقف هذا الممثل بالذات بطسل فيلم « البريهات الخضراء » اول الافلام التي تناولت حرب فيتنام عام ١٩٦٨ ، لكي يعلن بنفسه عن فوز الافلام التي تدور ايضا حول الحرب في فيتنام ؟

لقد كان « البريهات الخضراء » اول قذيفة تطلقها السينما الهوليودية من اجل تمجيد هذه الحرب وتمجيد الدور الامريكي فيها ، اطلقتها هوليوود دون ان تلقى بالا للمظاهرات التي اجتاحت الولايات المتحدة الامريكية نفسها من اجل ادانة هذه الحرب ، ودون أن تأخذ في الاعتبار ان هذا الدور الذي يسجده الفيلم ، قد ادانه العالم واستنكره بشدة . لكن ماذا يهم والفيلم سوف يعرض وسوف يراه الناس رغم استنكارهم !!!

لقد كان لوجود جون واين الذي قاد الحفل بعد خروجه من المستشفى (١) واستئصال جزء من معدته التي اصيبت بالسرطان التجسيد الاعظم لكل المعاني التي تثيرها الجوائز هذا العام .

فقد بدا جون واين حياته الفنية منذ اكثر من خمسين عاما ( ١٩٢٧ ) قدم فيها ما يزيد عن مائتي فيلم صورة البطل الخارج على القانون الذي لا يكف عن اطلاق الرصاص ، وتزعم في الارمينيات حملة الحرب الصليبية ضد الافكار الشيوعية ، هذه الحرب التي وجدت مرتعا لها في ميدان السينما . وقف في حماس بالغ يساعد رجال السياسة الاكثر عنصرية ، انه بطل الايسترن الذي وهب كل حياته كممثل « للافلام الامريكية الخالصة » وها هو في نهاية حياته يقف فوق المنصة لكي يعلن عن فوز بعض هذه الافلام الامريكية الخالصة ويمنح بنفسه ابطالها تمثال الاوسكار .

## « صائد الفزلان »

هذا الفيلم الذي فاز بعدة جوائز للاوسكار يدخل ضمن قائمة الاعمال الهوليودية الموجهة التي يتم اعدادها الان عن حرب فيتنام ، فبعد عشر سنوات من حرب استخدمت فيها كل انواع الاسلحة الفتاكة تبدأ هوليوود حريها الخاصة بسلاح اخر لا يقل تأثيرا — السينما — لا يصيب الصدور وانما العقول ، فالفيلم يعتبر موقعة اخرى في « معركة الافكار » بعد فيلم

(١) كتبت هذه المقالة قبل وفاة الممثل المذکور — « البيان » .



« البريهات الخضراء » ، معركة تهدف الى اصابة عقول المشاهدين على طول امتداد العالم ، لا تستخدم فيها البندقية ولا التنبال ولا الصواريخ عابرة القارات ، وانما الكاميرا ، والاضاءة والنجوم الكبار الذين طورت مواهبهم ودربت بحيث تصبح تادرة وفعالة في عمليات : « القبض » الجماعي داخل الصالات المظلمة على أبواب الجاهير ، والاختراق السهل لقلوبهم .

احداث الفيلم تتم في الستينات ، في مرحلة وديعة من حياة مجموعة من الشبان الامريكيين ، مجموعة من عمال احد المصانع في احدى الولايات الشرقية اقدمهم — روبير دي نيمو — صياد ماهر ، يصيد الغزلان بطلقة واحدة لا تخبى وسط الجبال المحيطة بالولاية ، ووسط هذه الجبال ذاتها وفي قلب الوديان نشاهد شلة الاصدقاء بينها يرحون ، نراهم في زفاف اقدمهم يشربون الخمر ويرقصون ، ويرددون الاغاني ، يستحضرون كل الطقوس الروسية التقليدية فهم جميعا من المهاجرين الذين نمروا هروبا من الثورة وجاءوا الى ارض هذا العالم الجديد يطلبون بالثراء .

ونجاة يهدد رسول الحرب هذا السلام ... وتلك الحياة الوديعة ، يأتي هذا الرسول الذي يتوقعونه على أي حال . لكي يستدعي بعضهم لتأدية الخدمة العسكرية في فيتنام ، ان يدفعوا ضريبة الولاء لهذا الوطن ، الذي يؤمنون به الى اقصى حد .

وينتهي الحفل ، وتودع الشلة الجبال والوديان التي ضمتهم مع نهاية الليل ، وتبدأ مرحلة أخرى في فيتنام .

لكن وقبل ان يرحلوا الى فيتنام يكون الفيلم قد ربط المشاهد لمدة ساعة كاملة بهذه المجموعة من الشبان ، بالجو المحيط بهم ، بالعلاقات التي يمارسونها والمخرج يدعم هذا « الرباط » من خلال العناصر المرئية ، ومن خلال التكوين المدروس والزوايا المناسبة ، وصفاء الالوان ، والرحابة التي تمنحها الصورة لعين المشاهد . ومن خلال التعبير المؤثر الذي تكشف عنه الوجوه اثناء مرحها وصخبها ، من خلال الشخصيات الكثيرة التي تكشف عن انفعالاتها . كل هذا دون ان يصل المشاهد بعد الى شيء محدد رغم انقضاء ساعة من الفيلم .

وبعد انتهاء هذه الساعة يظل المشاهد حائرا متسائلا ، ما الذي يريد الفيلم ان ينقله بالتحديد ، وما هي القضية الاساسية التي ينشغل بها ؟ ما الذي يقف وراء هذا الترهل والتسكع الفني في اعطاء المضمون ؟

وتبدو معرفة ما يريده المخرج مشكلة بالنسبة للمشاهد « الملول » الذي يريد ان يمسك بخيط معين يخلص به الى شيء محدد .

لكن بقفزة هستيرية مروعة ومفاجئة ينتقل الفيلم الى فينتام . الى قلب الجحيم والفوضى ، الى وحوش اسيا وشياطين الهند الصينية ، الفيتكونج الذين يتولون بانفسهم تعذيب هؤلاء الشبان الامريكيين الذين ظلوا لساعة يرحون في احضان الطبيعة يعايشون حاضرم ويستحضرون ماضيهم بكل تقاليده وعاداته ، يذهبون الى صيد الغزلان ، كاصدقاء متحابين متالفين الى الدرجة التي يختلط فيها كل شيء ، حتى علاقات الحب والجنس والزواج ، فالجميع يحب بعضهم بعضا في هذه البلدة الصناعية الامريكية ، والكل يمارس شهواته مع الكل ، والجميع واحد ولا يهم ان تكون العروس التي تقف امام التسييس في حفل الزواج داخل الكنيسة تحبل طفلا لا يعرف من هو والده ، على وجه التحديد انه واحد من « الشلة » على اي حال ولا يهم ابن من يكون !!

ويطلع آخر مفاجيء ايضا ننقل الى مشهد آخر من مشاهد الجحيم « الجحيم الفيتنامية » اكثر تفصيلا واكثر قسوة ، ينتقل الفيلم فجأة الى جنود الفيتكونج بينما يمارسون لعبة الروليت الروسية على ضحاياهم من الاسرى الامريكيين ، يكشف المخرج مايكل كيمنو ( ٢٧ سنة ) هنا في هذا المشهد عن حقه البالغ في عدائه للجندي الفيتنامي وعن اصراره الشديد في زرع هذا الحقد داخل نفوس المتفرجين . فالمشهد يشتمل بتوليد هذه المشاعر الحاقدة من خلال تفصيلات تتراكم في انتقان وانت تشاهد اثنين من الشلة — مايكل ونيك وقد تحول الاثنان الى ضحايا يتمرسان لاسوا انواع التعذيب . وينشق صفرك وتزداد ضربات قلبك ويندي المرق من يدك ويغمر جبينك وربما اغضضت عينيك من بشاعة التعذيب . سوف ينسى المتفرج بالحتم المضمون الحقيقي لهذا المشهد ، وسوف ينسى مضمون الحرب كلها لان مضمون الفيلم الزائف اكثر حضورا واكثر تجسيدا امام عينيه .

لقد تكرر هذا المشهد اربع مرات في الفيلم ، حيث تشكل هذه اللعبة الجوهر الاساسي في نسيج الفيلم الذي يمتد لثلاث ساعات وثلاث دقائق . نمذه اللعبة تقوم فكرتها اساسا على خلق جو مهيم من الارهاب والخوف من شأنه ان يقتل معنويات الذين يمارسونها قبل ان تنتهي اللعبة بمقتل احدهم ، وفوز الانسان الذي راهن على موته ، ومن هنا يمثل هذا المشهد قلب الفيلم وخلاصة ما يريد ان ينتهي اليه .

ولقد استعان مايكل كيمنو بكل مواهبه في هذا الفيلم ، وهي مواهب لم نرها في فيلمه الاول — رعد ويسرق — في توليد قدر هائل من الخوف واحداث صدمة مروعة تستفز كل مشاعر الرفض والكراهية وبحيث لا

يترسب في ذاكرة المشاهد سوى هذه المشاعر الكريمة التي تولدها هذه اللعبة واسلوب ممارستها .

يتحول الفيلم من نصفه الثاني الى كابوس حقيقي يطغى على مشاعر المشاهد ، ويصيبه بالانهيار ، فهو من ذلك النوع من الاعمال التي تصيب مشاهده بالاكثئاب . نوع من الافلام لا يمكن رؤيته الا مرة واحدة ، هذا اذا لم تكن مصابا بنزعة ماسوشية تجعلك تستمرىء تعذيب الآخرين . وينتهي الفيلم بشرح هائل لا يصيب المشاهد فقط وانما تلك الشلة الحلوة من الشبان المرحين ، هؤلاء الذين ارتبط بهم وبحياتهم المدنية المسالمة لمدة ساعة كاملة في بداية الفيلم .

فالفيلم ينتهي وقد اصيب احدهم بانهيار عقلي يدفعه الى ممارسة اللعبة حتى النهاية فيكون ضحية الرصاصة الوحيدة التي يحلها المسدس . واصيب اخر بعجز كامل بعد ان يفقد ساقيه ، اما الثالث مايكل — روبير — ورنيرو — قد كان اكثرهم صلابة طوال الفيلم فهو يحاول ان يثبت في روحهم المعنوية ، ان يجمع شملهم من جديد ، ان يعود الى حياة الصيد ، لكنه يكتشف انه شخصا اصبح عاجزا عن ان يصيب غزالا واحدا ، فالتقوسو المخيفة التي عاشها في فينتام ، وتلك التجربة « الجحيمية » البشعة جعلته عاجزا عن ان يضبط زناد البندقية ليصيب غزالا وديما .

والفيلم يسيطر على المشاهد باحكام ، من خلال نسيج ميلودرامي شديد الوطأة رغم افتماله ، لكنه افتمال محكم ايضا ، فالفيلم يناقش فكرة الالتزام الاخلاقي والوطني والواجب القومي ، بأسلوب شديد الزيف ، يكشف بوضوح عن هذه النزعة العنصرية الفجة للشعب الفيتنامي ، الذي كشف الفيلم عن « شروره واثامه » فهو شعب معتد وشرير من وجهة نظر صناع الفيلم .

لكن الفيلم في النهاية عمل درامي ، موجه ومطلوب ، وبالتالي فهو يتجاهل كل الحقائق التاريخية ، بل هو يلوى عنق هذه الحقائق بجرأة شديدة ، يجعله لا يلتزم بأي شيء اخلاقي او موضوعي ، وانما يؤكد على المثل القائل « اذا لم تستع فاصنع مائنت » .

### الوطن وليس فينتام

اما الفيلم الثاني « العودة للوطن » فقد حظى هو الآخر بمجموعة من الجوائز ( جائزة احسن ممثل حصل عليها ( جون فويت ) وجائزة احسن

ممثلة حصلت عليها ( جين فوندا ) ، هذا الفيلم هو في الحقيقة فيلم عن الوطن وما أصابه وليس عن فيتنام .

فالوطن الذي يعود اليه الكابتن بوب هايد ( بروس درن ) الضابط البحري الأمريكي بعد جحيم فيتنام ، وبعد ان قطع رجاله رؤوس الاعداء وكان تقطيع هذه الرؤوس هو شغلها الشاغل كما يقول الكابتن لزوجته الأمريكية سالي ( جين فوندا ) اثناء لقائهما في هونج كونج هو — طبعا — الولايات المتحدة الأمريكية . ومن أجل هذه « الولايات » ومن أجل بقائها متحدة متحابية ، الجندي الزنجي الى جوار زميله الابيض ، الكل داخل « عنبر » واحد وحول مائدة واحدة يشتركون في نفس اللعبة ، لانفرتة بين هذا ، او ذاك ، من أجل هذا يقدم المخرج الأمريكي هال اشبي فيلمه بعنوان « العودة للوطن » عنوان يشيع الكثير من مشاعر الحب ، والفخوة الوطنية ، ومن التفاؤل العظيم ايضا .

حرب فيتنام التي يعود منها الكابتن بوب لانعرف عنها شيئا في الواقع ولا نراها ، وانما « الوطن » الذي يعود اليه الجندي بعد رحلة شاقة ومضنية وسط ميادين القتال التي نسبع عنها ايضا ولا نراها ، هو الذي يشغل بال صناع هذا الفيلم .

ابناء هذا الوطن وهم يتألمون كابطال ويعشقون بنفس النبل البطولي ، هو الموضوع الذي تركز حوله الاحداث ، وفيتنام ليست اكثر من خلفية تمنح لعشقتهم مسحة من اللوعة المأساوية تضيف الى خلاوة القصة الغرامية بين سالي وبين الشاب « لوك » الجندي الذي أصابه الشلل بفعل رصاص الاعداء ، والذي تلتقي به سالي في المستشفى العسكري للجنود المعوقين اثناء عملها هناك .

والفيلم يجعل من الشخصيات الرئيسية الثلاث الزوج ( بوب ) والزوجة ( سالي ) والعشيق ( لوك ) شخصيات جذابة من ابناء الوطن الأمريكي علينا ان نحبه جميعا ونتعاطف معهم بنفس القدر لان الخيانة هنا تتم تحت وطأة الظروف « القاسية » التي يعاني منها ابناء الوطن . ظروف التصعد التي جلبتها الحرب على الصعيد المعنوي والنفسي .

لكن ما هي حقيقة هذه الظروف ومن هو المسؤول عن تسويتها ؟ بمعنى اخر ما هي الاسباب الحقيقية التي دفعت امريكا الى الحرب ، وما الذي جعل ابناءها يتورطون فيها ويعودون منها بهزيمتهم وعاهاتهم التي يرتدون بسببها داخل المستشفى ؟ هذا المستشفى الذي يواجهنا مع بداية الفيلم

حيث نلتقي في احد عنابره بمجموعة من الجنود المعوقين يلعبون البلياردو ويثرثرون حول الحرب : حرب نيتنام .  
يسال احدهم :

— ماذا كان غرضك ( يعني من الحرب ) ؟

— معظمه كان الفضول .

— لا يمكن ان يدفعك الفضول .

— قلت ان هذا بعض السبب اما البعض الاخر فقد كان الالتزام

الادبي .

— اشعر بان كل انسان يجب ان يحارب عن كل انسان ( لاحظ

التعميم الشديد في الحوار ) .

الى اخر هذه الثثرة التي تكشف لنا عن الضحالة الشديدة التي ينقلها الحوار في الفيلم ، وعن الخواء الذي يجعل كل هؤلاء الضحايا بلا أي معنى ، وكان من الممكن ان يتحول هذا المشهد كله الى مشهد مثقل بالمعاني وبالاغمار التي تتعرض لاختلاجات الحرب ووجهات النظر المختلفة التي دفعت الشباب الامريكي الى خوضها ، وعن المشاعر التي تخرج من صدور شبان ذاقوا مرارة الاحباط والشعور بالعجز وربما معنى الندم ، وربما تأنيب الضمير على المجازر الوحشية التي اقاموها هناك فوق قارة اميسا بعيدا عن امريكا الوطن . وايضا على حياتهم التي ضاعت بلا ثمن .

لا شيء من هذه المعاني ، يتخلل الفيلم « وُزْز » اثارها وانما يلمسها من بعيد جدا من خلال كلمات الرقيب المشلول « لوك » الذي تقترب الكاميرا منه ( زووم ) تمهيدا للتركيز عليه فهو بطلنا العاشق الذي سوف ننشغل به ويعشقه طوال الفيلم ، نسمعه يقول لزملائه « يجب ان ابرر اصابتي بالشلل يجب ان ابرر قتلي للناس » لكن هذا الشعور الملىء بالمرارة وبالندم ، يضيع فورا مع سرعة الانتقال الى لقطة للكابتن بوب هايد الذي يعود وسط النكتات العسكرية بكامل قواه ونشاطه حتى يحتفظ بهذه اللياقة البدنية كضابط من مشاة البحرية يستعد للذهاب الى الحرب ، ويشعر كأنه « ذاهب الى دورة العاب اوليمبية ليمثل الولايات المتحدة » . . . فالفيلم لا يترك مجالا من أي نوع للمشاعر السلبية ، وانما يشبع بشكل عام مزاجا ايجابيا يغلف العمل ككل .

ويستعين المخرج في هذا الجزء الذي يشكل بداية الفيلم بالقطوع المتبادل ( التوليف المتوازي ) اذ ينتقل من لقطة الجنود المعوقين داخل المستشفى وهم يلعبون ويدردشون حول الحرب الى لقطة للكابتن بوب وهو

يجري فوق ارض المنطقة العسكرية . اي انه يقطع طوال الوقت بين جنود امريكا داخل المستشفى الذين اوفوا « بالتزامهم الادبي » ازاء الوطن والذين لا يكون الحرب ، وبين الجنود خارجها في الكنائس وهم يستعدون بحماس وفخر ويرفعون بنادقهم استعدادا لجولة اخرى من جولاتها .

واستمرارا في تدعيم هذا المزاج نسمع الكابتن بوب هايد يقول لزوجته قبل ان يرحل لاداء هذه المهمة الوطنية « ارجو الا تخافي علي » فترد بشعور وطني غامر « انني خائفة ولكنني فخورة بك . . » فخورة بماذا ؟ او ما هي دوافع هذا الفخر ومبرراته ؟ لا شيء غير ان المخرج يريد ان يشبع شعورا ما بان هناك في هذه الحرب ما يجعل المواطن الامريكي فخورا بها فعلا .

وبدافع نفس هذا الشعور الوطني المغمم بالحب للوطن تقف سالي في شقة صديقتها فيكي ويعد ان ودعت كل منهما رجلها الى الحرب ، تقف في خشوع لتسمع السلام الوطني وتتطلع الى صورة العلم الامريكي على الشاشة الصغيرة ، ثم تتحسس في حب عندما تلحح الى جوار التلفزيون . ثم بعد ذلك ، نراها تذهب للعمل متطوعة داخل المستشفى العسكري للمعوقين في خدمة ابناء بلدها .

ومن هذا الحب الكبير للوطن تتفرع قصة الحب الشخصية التي تمثل العمود الفقري لفيلم « المودة للوطن » - قصة يهد لها شريط الصوت منذ بداية البداية ، نسميها ونحن ننقل من غير المستشفى حيث يبدأ تعارفنا « بلوك » وفوق ارض المنطقة العسكرية بينما نتابع مع الكاميرا بوب . في هذا الجزء نسمع اغنية شجية يقول مطلعها :

انت تفعل ما جرى

فقد طال مراقبتنا

ولم يعد في مقدورك ان تعود

ونعتقد انك ما زلت حبيبي انا

وهي نفس الاغنية التي تنتهي بها احداث الفيلم في النهاية .

وعلى طول امتداد الفيلم يدعم شريط الصوت هذا المزاج الرومانسي ، اذ يحاول المخرج ان يستحضر سنوات الستينات باغانيتها الحزينة التي تمتلئ بالحنين الى زمن البراءة ، والثقة .

لكن الفيلم لا يقدم هذه السنوات بصورتها الحقيقية ، ولا يقترب بأي حال من التمزقات الفعلية والاضطرابات الهائلة ، او كل مظاهر الضياع الروحي التي جسدها الشباب الامريكي وعبر عنها في شكل موجات متلاحقة من التمرد والثورة ، والمظاهرات التي كانت تحتاج الميادين العامة داخل

الجامعات وفي المدارس ، تلك المظاهرات التي كانت بطولة الفيلم جين فوندا تشارك فيها شخصيا ، لم يستحضر المخرج سوى مظاهرة واحدة شديدة الضعف ، جاءت في الفيلم على نحو باهت وفاتر جدا ، ولم يشترك فيها اكثر من بضعة شبان يحملون لافتة كتب عليها « لانريد حربيكم المروعة » .

فالجو العام الذي يكسو الفيلم يشيع احساسا رومانسيا يختزل كل الدلالات السياسية والاوزاع الاجتماعية الفعلية ، فقد اختار صناعه عملا ادبيا يعتبر من سقط المتاع في الادب لكاتبة تسمى نانسي دوود ، قصة يقول عنهما احد النقاد الانجليز « لو قراها حتى الكاتب من العصر الفيكتوري لاحمر وجهه خجلا » .

ومن خلال المحتوى العاطفي الذي يركز على العلاقة الغرامية بين جندي شاب اصيب نصفه الاسفل بالشلل ، واصبح من العجزة المعوقين في المستشفى العسكري لضحايا فيتنام ، وبين متطوعة امريكية تعمل بنفس المستشفى بعد ان رحل زوجها لتأدية واجبه في الحرب ، ومن خلال هذه القصة الميلودرامية التقليدية يستعرض الفيلم جانباً من مأساة الحرب وانعكاساتها على بعض الجنود المعوقين ، لكنه ينشغل اكثر بقصة الغرام التي لا تخلو رغم كل شيء من لحظات حب صادقة مليئة بالحنان وبالامتزاج الكامل بين الحبيب والحبيبة في مشاهد جنسية شديدة الانارة يتعانق فيها جسدا العاشقين الى الدرجة التي تصل بهما الى ذروة الاشباع الجنسي .

وقد حاول المخرج هال اشبي أن يضفي على هذا المشهد الحسي الذي يتم في حجرة نوم العاشق المعوق الذي يصبح قادرا بفعل الطب وبدافع الحب ان يصبح رجلا مكتبل الرجولة رغم شلله ورغم المقعد المتحرك الذي لا يبرحه ، يضفي عليه الكثير من المعاني التي تتحدى العلاقة بين الحبيين بابعادها العاطفية والجنسية الى العلاقة بين الجندي المشلول والمتطوعة التي تحتضنه وتذوب داخله وتمنحه صدرها في فيض من الحنان وكأنها ليست مجرد عاشقة وانما ايضا ام محبة قادرة على العطاء .

لكن هذا البعد الرمزي يتيه ويصبح باهتا اذا ما استعدنا شخصية لوك ومدى تجاوبها واتساقها مع شخصية سالي بصرف النظر عن وظيفة كل منهما ، واستعدنا ايضا بعض التفاصيل التي يتضمنها السيناريو والتي تؤكد معرفة كل منهما للآخر قبل رحيله الى الحرب ، حيث كان لوك مارتن مساعدا لكابتن فريق الكرة ، وكانت سالي بنتا من فتيات الكشافة . بمعنى انها كان من الممكن ان يلتقيا وان يتحابا وان يحققا معا هذا الثنائي المتناغم فلم تكن محنة الحرب هي السبب الذي جعل سالي تتذوق اللذة الجنسية لأول مرة

مع « لوك » العشيق ، ولم تكن الظروف النفسية السيئة التي خلفتها هي التي دفعتها الى تغيير مشاعرها ازاء الزوج الذي يحارب ويقدم لوطنه نفس الخدمة التي اصيب بسببها العشيق .

تقول سالى التي تصاب بمشاعر الحرج عندما يرسل زوجها يعلمها بعودته للوطن ، لحبيبها الذي يجلس بجوارها على الشاطئ وقد اصبحت علاقتها مكتملة وصريحة :

« لن تروق له فكرة انني تغيرت لانني قد تغيرت فعلا .. »  
لم اكن على سجيتي من قبل — ( المعنى هنا له دلالة جنسية ) وقد تم حذف هذا الجزء من الحوار في النسخة التي عرضت في مصر ..

هنا في هذا الجزء يتأكد المضمون العاطفي الخالص للفيلم . فالعلاقة العاطفية وليست الحرب هي « الفخ » الذي يصطاد الثلاثة ويوجه مصرهم واتهام الحرب باعتبارها العدو كما يقول لوك في مشهد شديد الافتعال قبل نهاية الفيلم عندما يقف الثلاثة في منزل سالى يواجه كل منهم الآخر ، هو اتهم باطل في الحقيقة .

ومع هذا لا يخلو الفيلم من نزعة عداة للحرب يكشف عنها في العديد من اللقطات الجيدة ( اللقطة القريبة لمجالات المقاعد التي يتحرك بواسطتها مجموعة من المعوتين في سن الثياب ) وأحيانا يستعين بالاسلوب المباشر الفج الذي يرضي اصحاب الاتجاهات السلبية ويتملق وطنية المواطن ، حتى هؤلاء الذين كانوا يساندون هذه الحرب ( مثلند الضابط الذي يخطب بملابسه الرسمية وسط المعوتين بمناسبة ٤ يوليه ) .

لكن مع هذه النزعة المعادية يتعمد الفيلم ان يجعل من ضحايا الحرب المشلولين شخصيات قادرة على الحرب ، وعلى ممارسة الجنس وعلى تحقيق ما لم يحققه الرجال مكتملو البنية من امثال بوب الزوج .

ومن جهة اخرى لا يتجاهل الجانب الماساوي الذي يجد تجسيدا واضحا له في قضية ببلى ( روبرت كارادين ) المجند الامريكي الذي عاد من الجبهة دون « تشريف » وبلا اوسمة بعد ان اصيب بانهايار عصبي جعله من نزلاء عنبر الامراض النفسية في المستشفى ، كان « ببلى » كما تقول شقيقته فيكي « بنيلوب ميلغورد » نموذجا للانسان ورث العقل والجمال والشخصية الى ان جند في الحرب وعاد الى الوطن كضحية من ضحاياها ، حطاما يائسا لا يجد مبررا لاستمرار حياته ولا املا في المستقبل وانما ما يراه بوضوح هو « الغد » المظلم الذي يقرر ان يهرب منه قبل ان يشهد قدومه فيلجأ الى





فیلم " صائد الفز ورتے " لٹمنریج : مایکل کیمنو

## ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakabrit.com> الانتحار بحقنة هوذا ثلثا انقاسه الى الابد

ببلى الذي يطالعنا بقيثارته داخل المستشفى يعزف عليها وترنا :  
 ماهو الغد ؟ ما الذي نحتاج اليه ؟ ماذا سيعطينا ؟ حياة جديدة ؟ .  
 وهل ستكسر الريح بعض غصون الاشجار الميتة . .  
 هل ستتحل الغصون ؟ وتنتهي للنسيم العليل ؟  
 هذا الشاب الذي تكسره الريح لانه اصبح بالفعل ضمن غصون  
 الاشجار الميتة ، يرحل مخلفا وراءه تمرد لوك ضد الحرب ، ذلك التمرد  
 الرومانسي الذي يكتسب بنزعة مثالية وبدافع فردي ، اذ يدفعه الحزن  
 على مصير ( ببلى ) الى ان يتقيد نفسه بالحبال والسلاسل في بوابة احدي  
 الثكنات العسكرية ثم يتوجه الى جمهور المشاهدين في التلفزيون ليقول  
 ببررات تمرده وثورته . ليست الحرب اذن وانما انتحار ببلى ، وليس  
 الدافع الموضوعي الذي جعل منه انسانا عاجزا ومشلولاً بقية عمره الذي  
 جعله ناقما عليها .

هنا تقلت من المخرج فرصة أخرى كان من الممكن ان تمنح فيلمه بمبدأ أكثر عمقا وشمولا . اذ كان من الممكن ان يخلق من هذه المأساة الفردية لبيلي معنى كليا عاما لايرضى فقط المواطن الامريكي الذي لا يزال يعاني من « مخلفات » هذه الحرب ، انما ايضا المشاهد الواعي على اختلاف جنسيته ، لان هذا المواطن لن ينفعل حقيقة وهو يشاهد هذا الفيلم ، هذا اذا انفعل بغير قصة الثلاثي التي اصبحت ازليّة ومعتادة مهبا تنوعت اساليب معالجتها . لن ينفعل بهجوم مباشر على الحرب باستخدام الكشيشيات المعتادة ولن ينفعل المتفرج في الحقيقة بقصة ببلي ، لانها عولجت بأسلوب غائر وعابر .

وربما لا يتوقف امام شخصية « فيكي » شقيقة ببلي ، هذه الفتاة الامريكية التي اراها نموذجا غريبا جدا وسط نسق الحياة الامريكية ، انسانة شابة ترفض الحب ، وترفض الارتباط بضابط امريكي وتعمل من اجل شقيقها المريض في المستشفى لتكون في رفقته طوال الوقت .. ثم بعد ان يموت يصيبها موته بحالة من حالات الانهيار تجعلها تفرق في الخمر وتلجأ الى الجنس وتقرر اخيرا الزواج من « ونك » صديقها ، وتختار الزواج كوسيلة من وسائل الهروب .

وتنحننا شخصية الزوج الذي قام بدوره « بروس درن » انطباعا غريبا ايضا فهو ذلك النمط من الذين يقتربون بهزاجهم من النموذج الشرقي للرجل فهو حاد الطباع ( خشنة ) يغار على زوجته بشدة . ( وهكذا تدلكن الرجال في المستشفى ) ويرفض فكرة العمل بالنسبة لزوجته ( لماذا التحقت بالخدمة بالمستشفى ، انني لا احب ان تعلمي ) ثم يطلب منها الاقامة مع والدته اثناء غيابها ( يشير الفيلم هنا لكن من بعيد جدا الى قضية تحرر المرأة ) .

وربما اراد السيناريو بهذه الملامح « الحارة » ان يعمق من مأساة بوب هايد بعد ان يعود ويكتشف خيانة زوجته ، والفضيحة التي تجرده ، معنويا من كل معانسي البطولة التي تشير اليها الاوسمة المعلقة فوق صدره ، عموما يعد الجزء الخاص ببوب في السيناريو هو الجزء الأكثر اقتناعا فيها يتعلق بتجسيد فكرة التدمير المعنوي التي يمكن ان تخلفها الحرب لمقاتل .

ومن الغريب بالنسبة لاتجاه الفيلم العام الذي يميل الى تعجيد هؤلاء الابطال من العجزة في المستشفى ومنحهم الامل في امكانية العودة الى حياة كاملة تمارس فيها كل متع الحياة دون استثناء ، والى تعجيد فكرة الدفاع عن الوطن كالتزام يفخر به المواطن الامريكي ، والى تعجيد حتى فكرة الخيانة وتبريرها بدفعنا الى حب الاطراف المشاركة فيها ، وان يشير السى دور

المباحث الفيدرالية السلبي في مراقبة المواطن الامريكي والتدخل — اذا احتاج الامر — الى بتر وتشويه صورة العلاقات الانسانية وكشفها دون رحمة بحجة المحافظة على الامن .

ومع ذلك يبقى هذا الدور مبررا ، ومنطقيا في ظل الظروف والتفاصيل التي يقدمها الفيلم ، لان الفيلم لا يدين ابدا المؤسسة العسكرية التي تولت ادارة الحرب في هذه الفترة ، ولا يقف منها موقف الناقد او الرافض لها ، لانه في النهاية فيلم عن « الوطن » بكل ما يمثله . انه من جانب يدغدغ مشاعر المواطن الامريكي ، ومن جانب اخر يوحي للمتفرج ( المحايد ) الذي لا يحمل الجنسية الامريكية بصورة ايجابية بشكل عام عن المؤسسة العسكرية الرهيبة التي قامت بذبح عشرات الالوف من الضحايا في فيتنام .

صحيح ان الفيلم لم يقلب الحقيقة وبالعالم القضية من وجهة نظر عنصرية شديدة الصفاقة تجعل من المظلوم ظالما مثلما فعل « صائد الغزلان » وانما تجاهل الملامح الحقيقية لهذه الفترة ، واحل محلها صورة ناعمة وجبيلة ممثلة في الضابط الفخور بالبذلة العسكرية والنياشين المعلقة فوقها ، وبالرتيب العاشق الذي يجلس فوق مقعده المتحرك يخطب في جيل اكثر شبابه واكثر حيوية بصوته المرتعش يحذرهم من الحرب التي جعلت منه شابا عاجزا بعد ان كان يهلا الملاعب قفزا وجريا . ( يتم هذا في مشهد يكشف بوضوح عن رسالة الفيلم السلبية ، وعن المبالغة الشديدة والفجاجة في ادانة الحرب ) .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وهناك في هذا العمل السينمائي الى جانب القصة العاطفية علامة تستحق منا الوقوف والتأمل . ونعني بها العلاقة بين فيكي وسالي . فيكي العاملة داخل مطبخ المستشفى وسالي زوجة الكابتن بوب . هذه العلاقة تتصل طوال الفيلم بعد لقائهما الاول مع بدايته بعد ان تودع كل منهما رجلها وهو يرحل الى الحرب ، نقول نتصل دون ان تتطور ، لان اتصالها تأكيد نوعي التضامن والتلاحم ، فالتسدد الذي اصاب « الوطن » بفعل الحرب ، ينعكس في الفيلم اذ يعيد حال اشبي جمع اجزائه من خلال هذا التلاحم والرفض لفكرة الحرب . فالفيلم ينتهي بصورة فيكي وسالي وهما تخرجان من احد محلات ( السوبر ماركت ) تحلان السلال وتصبحهما الاغنية التي نتحدث عن « زمن البراءة »

الحياة مستمرة اذن ، ولون تقوية مسيرة الوطن بسبب « الجراح » ، لان الجراح من الموت ان تلتئم ، وان نورا ، فهاهو لوك ينتقل من سرير متحرك يدعنه امامه باليد الى مشهد يسير ، ان يجري موقه ثم يجلس امام عجلة

القيادة في سيارة ينطلق بها وسط شوارع المدينة . يقوم بقضاء حاجته ويلتقي بالاطفال .. في « السوبر ماركت » يستطيع ان يحمل احدهم فوق مقعده في مشهد له دلالة ايجابية ايضا ، فهذا البطل العائد يحمل رغم عجزه الجبل الاصفر ( جبل المستقبل ) ويندفع به الى الامام .

ومع نهاية الفيلم يقدم هال اشبي تلك الخاتمة الشاعرية لحياة بوب كمقاتل ذاق مرارة الاحباط فاغرق نفسه في مياه المحيط ، والنهاية المتفائلة لمقاتل اصيب بالشلل لكنه لم يفقد الامل في حياة افضل .

ثم يختم فيلمه بصورة سالي وفيكي يحملان ( المؤن ) التي تعنسي استمرار الحياة واختفاء هذه المرحلة الحزينة . وحتى يللم المخرج كل هذه المعاني يلجأ الى عملية التوليف المتوازي ، او اللقطات المتقاطعة التي تجعلنا نتابع بوب ولوك ، وسالي وفيكي في نفس الوقت وهو يكشف بهذه النهاية عن وعيه بالامكانات الملحمية لموضوعه ، لكنه وبرغم هذا الوعي لم يقدم عملا على نفس القدر من الطموح الذي يمثله فيلم « جدير بالمجد » ولا يقدم هذا النسيج السردي المتقن الذي رايناه في افلام ( هارولد ومود ) و ( التفاصيل الاخيرة ) .

لم يستطع هال اشبي في هذا الفيلم ان ينفذ الى اعماق الاجيال الشابة التي تعرض لها ، اما جين فوندا فبرغم امتيازها في استحضار شخصية سالي وتجسيدها على الصعيد المعنوي الا انها لم تستطع بهذا الاداء ان تعوض تصور الفيلم في تناوله الجانب السيكولوجي والسياسي ، ولا ان تنفذ كعمل موجه من اعمال هارولد ومود <http://Archivebeta>

وربما كانت جين فوندا جديرة بجائزة الاوسكار لانها استطاعت ان تحتفظ بنفس مستوى الاداء وتقدم شخصية متوازنة طوال الفيلم ، على عكس جون فويت الذي كان عاديا فيما عدا بعض المشاهد يصل فيها الى مستوى من النضج لا يمكن تجاهله ( لنذكر المشهد الهاديء المشحون بشتى الانفعالات بين لوك وسالي امام منزل الاخرة ليلا ، وبعد ان تناولوا سويا العشاء . في هذا المشهد يرتقى الحوار الى الدرجة التي تجعله يؤثر فينا . يقول لوك « تعلمين انني عندما احلم لا يكون هناك كرسي في حلمي . بل تكون لي ساقان وعندما كنت صغيرا كنت اقفز في المطبخ حتى المس السقف .. اقتضي ٩٥ ٪ من وقتي في المستشفى افكر في مطارحتك الغرام » . فترد سالي :

« لم اخذ زوجي ابدا » في هذا المشهد يقدم المخرج العلاقة بين سالي ولوك في صورة تعبيرية يوظف لها كل عناصر اللغة السينمائية ،

الاضاءة على وجه الخصوص . ويقدم بصورة ناعمة كيف وصل الحبيبان الى منتهى التفاهم واصبح التواصل الوجداني والفكري في قمة توهجه ، مشهد يدعم قصة الحب لكن على حساب الدلالات الاجتماعية والسياسية التي كان من الممكن ان يشير اليها الفيلم .

وفي اللقاء المشحون بالقلق والتوتر عندما يلتقي الزوجان فوق ارض هونج كونج يؤكد هال اشبي قدرته على بناء المشهد بتفصيلاته والتدرج في الكشف عن معنويات شخصية بوب الزوج ، والتاثير الذي بدأت تحدثه الحرب فيه .

( اولا المشهد الذي يجمعهما داخل الملهى الليلي ، ثم في حجرة النوم داخل الفندق حيث تبدو مشاعر الاضطراب والقلق واضحة عند بوب بفعل فيتنام ) .

ويعكس اشبي نفس هذه المقدرة في المشهد الذي ينتهي باغماء فيكي واستسلامها للشباب الذي رايناه يحلها ويصعد بها الى حجرة النوم وهي في حالة من السكر الشديد .

لقد اشار اشبي الى هذه ( الشروخ ) التي اصابته بعض شباب امريكا بعد الحرب لكتبه تجاهل اي نوع من انواع التحليل الموضوعي للظروف السياسية او الاجتماعية واكتفى بالانشغال بخيوط القصة الرئيسية مع اضافة كل ما يخص هذه القصة من توابل .

ورغم النزعة الليبرالية الخفيفة نجده يقدم ميلودراما بالاسلوب الهوليوودي الكلاسيكي لانتشغل بفيتنام حقيقة وانها بالتطهر من ( اثم ) فيتنام بعمل من الاعمال يحول هذه الحرب الى « فضيلة » والى مناسبة للمعشوق المشروع وانشودة امل لمن اصابته رصاصاتها ...

### قطار منتصف الليل ... والاتراك الوحوش

والفيلم الثالث الذي حصل على جائزة الاوسكار لاحسن سيناريو مقتبس / هو الفيلم العنصري « قطار منتصف الليل » للمخرج الين باركر . وهو عمل من الاعمال الفنية شديدة الاتقان والاحكام ، التي لايمكك المخرج الا ان ينفعل بها ويتابع تفاصيلها بتعاطف شديد وسخط شديد ايضا على هؤلاء الوحوش الاتراك الذين نال على ايديهم البطل الامريكي قدرا هائلا من الهوان والعذاب .

انه من الاعمال التي تكشف بوضوح عن هذه النزعة العنصرية في كل تفصيل من التفاصيل التي تحكى تجربة هذا الشاب ( البطل ) الذي يحاول تهريب كمية من الحشيش اثناء مغادرته مطار اسطنبول ، وعندما يتم القبض عليه ويحاكم ويمضي مدة عقوبته في السجن تكون هذه التجربة فرصة المخرج الذهبية في ادانة الاتراك ، الذين يمارسون ابشع انواع الظلم ببنينا المؤذن يسبح الله وينادي على الصلاة .

والفيلم يقدم تجربة حقيقية ثبت احداثها منذ سنوات لكنه يختار بالقطع تفاصيل هذه التجربة ويعيد بناءها في قالب غني يوجه مشاعر المتفرج الوجهة التي يريد لها صناعه .

فقد استطاع المخرج الين باركر ان يحتفظ باهتمام المتفرج طوال الوقت وان يجعله متعاطفا مع هذا الشاب الذي يتعرض لكل هذه الغلظة والقسوة في اكثر حالاتها تطرفا .

وبرغم التهديد المتصل الذي يثيره الفيلم على المستوى الفني بجنوحه نحو الميلودرامية الشديدة ، الا ان المخرج الين باركر استطاع بمهارة شديدة ان ينسج التفاصيل الزاخرة بالقسوة داخل حبكة متقنة ومقنعة الى اقصى حد واستطاع ان يفلت من هذه التهمة باختياره الذكي لكل الشواهد والادلة التي تدل على حدود هذه القسوة والفساد والظلم السائد وغياب الشرف وضياع الحق داخل هذا البلد (تركيا) .

ولقد اثار الفيلم ضجة هائلة بين النقاد في الغرب وتقدمت له الصحافة الفنية قسطا وافرا من المدح واعتبرت بطله نموذجا من الابطال الذي يجعل الذهاب الى السينما احيانا ترفيها طريفا وغير متوقع . مع ان شخصية البطل في الفيلم تجعل منه شخصية بعيدة بعدا شاسعا عن سمات البطل التي روجت لها السينما عشرات السنين وسر جاذبيته هناك هو انه امريكي يقف امام الجلادين من شعوب العالم الثالث .

ويضيف الى نجاح الفيلم على المستوى التجاري تلك النهاية السعيدة التي تجعل هذا البطل يتمكن من الهروب بعد ان اشاع في قلوب الجماهير بمذاباته داخل سجون تركيا جواقاتها وكآبة ، يجعل السائح كما يقول احد النقاد لا يفكر ابدا في الذهاب الى تركيا ، حيث تبدو القوانين عشوائية ، وعقوبة السجن لا تخضع بأي حال لقوانين العدالة .

ويحقق الفيلم تأثيره القوي ليس فقط من الحبكة المتقنة ، ولا من شخصية براد ديفيد السجين الامريكي الذي يدفع ثمننا باعظا لجريمته ، وانما

من الطريقة البارعة التي اثار بها الفيلم محنة هذا البطل ، وعملية استحضار كل هذه الظروف المهيئة واعادة خلقها على هذا النحو شبه التسجيلي الذي جعل من الفيلم درسا مزعجا ومنفرا للمشاهد الذي لاتتعدى معلوماته عن حياة السجون تلك الاشياء البسيطة التي قد يعثر عليها في بعض الافلام .

فالكاميرات في الفيلم لاتكاد ترح المبنى الحجري الكبير للسجن التركي الذي امضى فيه البطل ثلاث سنوات قبل ان يتمكن من الهروب . والمخرج يرسم من خلال هذا السجن الكبير عالما مستقلا في حد ذاته يضم مجتمعا رهيبا متنوع الالوان والاشكال ، ويجسد من خلال نفس هذا العالم الدرجات المختلفة للانحطاط والقدارة والعنف الانساني .

وتتجاوب مجموعة الممثلين الذين يقدمهم الفيلم مع هذا الاحساس المرضي المرعب للمكان ، بتجسيد ادوارهم بصورة دقيقة لاتزيد من التأثير الواقعي المخيف للفيلم فحسب وانما تحدد ايضا الانطباع العام الذي لابد ان يخرج به مشاهد الفيلم . فالفيلم تتضافر كل تفاصيله لكي تشيع جوا شديد الجهامة والقسوة مع الحيوية الشديدة ايضا في البناء الفني الذي يجعلك ترتقب احداثه وانت ترتجف من شدة الخوف .

انه في النهاية عملية « تشهير » بلغة السينما شديدة الحذق . وهو يكشف هنا عن وظيفة من الوظائف التي تقدمها السينما هذه الا وهي استخدام الاعمال الفنية المقتمة ، في اثارة السخط والاحتقار لتلك الشعوب في مثل هذه المهارة الشيطانية التي تعجز الصحافة بكل ادواتها عن تحقيقها .

وينفخ المهارة الشيطانية واللباقة التي لاتعرف الحدود تسلم لهذه الاعمال جوائز الاوسكار . . كاعتراف دولي شديد الاهمية على تفوق صناع هذه الاعمال ومدى امتيازهم وقدرتهم على الخلق ، واي « خلق » يصنعونه هذه الايام !!

**خزية البشلاوي**

